Präludium zur Poesie

Eine Einführung in die Deutung des dichterischen Kunstwerks

Von Dr. Theophil Spoerri
Professor für romanische Literaturen an der Universität Zürich

Univ. of California

Zweite, unveränderte Auflage

Furche-Verlag G. m. b. H. Berlin

UNIV. OF
CALIFORNIA

Einbandtitel nach Entwurf von Hedwig Dolder-Zürich
Druck von Edmund Pillardy in Kassel

Meinem Lehrer
Prof. Dr. E. Bovet

782553

Vorwort.

Die Literaturwissenschaft steht zur Poesie in einem seltsam gespannten Verhältnis. Die Wissenschaft lebt von „Begriffen und Tatsachen", die Kunst vom „Geheimnis". Die alte Literaturwissenschaft bemühte sich redlich um philosophische Ideen und historisch-philologische Tatsachen; sie ging aber scheu am Geheimnis vorbei. Die neue Literaturwissenschaft ist wohl dem Geheimnis zugewandt; sie hat aber dafür ihren wissenschaftlichen Ruf aufs Spiel gesetzt. Sie ist weniger sachliche Feststellung als lyrisches Bekenntnis; sie vermittelt weniger Begriffe als Ergriffenheiten.

Die Wissenschaft kann nur auf einem Wege sich selber und dem Geheimnis des Kunstwerks treu bleiben: indem sie die festen Objekte und die subjektive Bewegtheit aufhebt und vereint in der Bewegung zum Objekt, indem sie Begriffe aufstellt, die nicht von der Wirklichkeit weg, sondern auf sie hinlenken, Begriffe, die nicht abstrakter Ersatz für lebendige Konkretheiten, sondern Wegweiser zum offenbaren Geheimnis des Daseins sind.

Solche Begriffe sind die der „Ruhe", „Bewegung" und „Richtung".

Ruhe und Bewegung bezeichnen zunächst seelische Urzustände heller und dunkler Art. Einerseits: Beruhigung, Geborgenheit, Friede — aber auch: Erstarrung, Hemmung, Stillstand, gähnende Leere. Andrerseits: Quellen, Wachsen, Werden, Leben, Aufschwung — aber auch: Unruhe, Rastlosigkeit, wühlende Leidenschaft. „Wanderers Nachtlied", „Meeresstille", „Glückliche Fahrt", „Wanderers Sturmlied".

Ruhe und Bewegung reichen auch hinein in den Bezirk der sichtbaren Form. Dem ruhenden Betrachter erscheinen die Dinge in reinen Umrissen; das aufgeregte Gemüt löst die Formen auf in ein bewegtes Spiel von Lichtern und Schatten. Hier ist die Wurzel der für alle Künste geltenden Wölfflinschen Grundbegriffe.

Ruhe und Bewegung ragen endlich hinauf in die geistige Sinnwelt: „Und alles Drängen, alles Ringen / ist ewige Ruh in Gott

dem Herrn", oder:... „doch uns ist gegeben, / auf keiner Stätte zu ruhn"... Die seelische Polarität wird in ihrer geistigen Bedeutung nur von der dritten Dimension aus erkannt: vom übergeordneten, zusammenfassenden Begriff der „Richtung", der hindeutet auf den geheimnisvollen — alle natürliche Gegensätze quer durchziehenden — Urgegensatz des Hellen und Dunkeln, der paradiesischen Verheißung und erbsündlichen Belastung, des Göttlichen und Dämonischen.

Im ersten Teil des „Präludiums zur Poesie" wird mit Hilfe dieser Grundbegriffe der allgemeine Bereich der Welt, Geschichte und Seele abgetastet. Die Vielfalt der menschlichen Typen, die Valéry, Ebner, Flaubert, Baudelaire, Tagore, Rousseau, Novalis, Nietzsche, Pascal, Kierkegaard in klassischer Prägung erstehen lassen, werden — reduziert auf die Kategorien des Statischen, Dynamischen und Normativen — in ihrem innersten Gefüge durchsichtig. Ihre eigentliche Leuchtkraft zeigen diese Begriffe im zweiten Teil, auf dem Boden der Poesie. Sie verbreiten ein neues Licht über die ästhetischen Probleme: das Wesen der Form, die Reinigung der Affekte, das Komische und das Tragische, die literarischen Gattungen usw. Den wertvollsten Dienst leisten sie bei der Betrachtung konkreter Dichtungen, die in typischer Auswahl — ausgehend von den zentralen Schöpfungen Goethes, heranreichend bis zu den Randphänomenen Proust, Valéry, Pirandello — die Grundformen des Daseins, die der erste Teil in gedanklicher Fassung brachte, nun in bewegter Bildform vor uns entrollen.

Mag bei manchem Leser zuerst der Eindruck aufkommen, es seien der Illustrationen zu viel, so wird ihm wohl bald bewußt, daß gerade das der Zweck dieses Buches ist: weder ein altmodisches Ideen- und Stoffmagazin noch ein neumodischer Menschweihe-akt zu sein, sondern eine an den verschiedenartigsten Beispielen sich bewährende Wegweisung zur objektiven Kunstbetrachtung.

Das Buch richtet sich sowohl an den Literaturwissenschaftler als an den einfachen Liebhaber der Poesie. Möge es ihnen das Kunstwerk zugleich vertrauter und geheimnisvoller machen.

Zürich, im Januar 1929.

M. Spoerri.

Inhaltsübersicht.

Erster Teil:

Die Deutung der Wirklichkeit

Seite

1. Kapitel: Was ist Deutung? 13

Deutung und Tatsächlichkeit. Das Wesen der Deutung. Verstehen vom Ganzen aus. Finales Verstehen. Das Typische. Die Dantesche Bergbesteigung. Überwindung des historischen Verständnisses. Ganzheit, Mitte, Deutung. Infragestellung des Zusammenhangs. Das einzige Argument: Kunst.

2. Kapitel: Die drei Dimensionen des Erkennbaren 24

Das Reich der Werte. Der statische, der dynamische und der normative Mensch. Die statische und dynamische Welt. Das Normative als die Einheit der Gegensätze. Rhythmus, Perspektive. Die Mitte und das Ganze. Bewußtsein und Freiheit. Die Kraft aus der Mitte. Das existentielle Ja. Das Normative als Hinweis auf das Absolute.

3. Kapitel: Das Problem der Geschichte 40

Die Spannung der konkreten Situation. Milieu und Moment als Grundfaktoren der Kultur. Biologische Stufen. Der Augenblick der Bewußtseinshelle. Wandel der Gestalt. Das Gegebene und die Verwirklichung.

4. Kapitel: Der statische Mensch: Der Bourgeois, der Besitz, die Maschine 54

Die statische Geisteshaltung. Der bürgerliche Mensch. Religiöse Unruhe und bürgerliche Sicherheit. Bürgerliche Gesetzesverehrung und Besitzeifer. Höhere Formen statischen Daseins. Die europäische Wissenschaft. Das griechische Raumerlebnis. Der euklidische Mensch. Raumexistenz und Tod. Die Maschine regiert. Die Flucht ins Tempo. Der Krämer ist etwas Großes.

Seite

5. Kapitel: Der dynamische Mensch: Tagore, Rousseau, die Romantik, Nietzsche, Don Juan 68

Die Reaktion gegen die Statik. Der Ruf Indiens. Strom. Musik. Tagores „Psalmen" und die westliche Bohème. Bergsons „Durée" dichterisch geschaut bei Rousseau und Victor Hugo. Joseph Berglinger. Novalis. Der dynamische Strom bei Nietzsche und Kierkegaard. Kierkegaards „soziale Klugheitslehre". Langeweile, die Hölle des Dynamikers. Der Tanz als reine Dynamis. Gladiator und Qualle als Gleichnis des Dynamikers. Kierkegaards Analyse des Don Juan-Typus.

6. Kapitel: Der normative Mensch: Paulus, Pascal, Kierkegaard, Beer-Hofmann, Dante 83

Die Angst des statischen und des dynamischen Menschen. Ernstnehmen der Wirklichkeit. Das Problem des Bösen. Pascal als Typus des normativen Denkers. Kierkegaard über die Verzweiflung. Der „Augenblick" und der „Einzelne". Die Spannung des normativen Grundverhältnisses im Christentum. Jaakobs Traum. Die göttliche Komödie.

Zweiter Teil:

Die Deutung der Poesie

7. Kapitel: Das poetische Kunstwerk: Goethe und Verlaine . . . 109

Wesen des Kunstwerks. Die Form. Wanderers Nachtlied. Verlaines Taglied des Gefangenen. Bildform — Bewegungsform — Klangform. — Sprachform.

8. Kapitel: Die Reinheit der Form 122
a) Form und Unform 122
b) Der ästhetische Zustand: Die Katharsis 127
c) Das Komische und das Tragische: Molière 131
d) Die Entstehung der Form: Lamartine 137
e) Die Wirkung der Form 141
f) Die Trübungen der Form 146

9. Kapitel: Die drei Grundformen der Poesie 148

Nachahmung der Natur, Manier, Stil. Voßler über Poesie und Prosa.

10. Kapitel: Das epische Kunstwerk: Hermann und Dorothea; Proust 151

Seite

Die ſtatiſche Wirklichkeit des Epos. Macht des Milieus. Die verſteinerte Stadt. Die epiſche Grundſtimmung. „Hermann und Dorothea." Epiſche Kunſtmittel. Marcel Prouſt. Formen der Auflöſung. Die „hygieniſche Maßregel." Prouſt's Senſibilität. Das zeitloſe Ich. Prouſt's Bekenntnis zur Kunſt.

11. Kapitel: Das lyriſche Kunſtwerk: Werther, Paul Valéry 168

Klang, Melodie, Rhythmus. Die Formen der lyriſchen Dichtung. Unepiſcher Charakter von „Werthers Leiden". Werthers Naturverhältnis. Werthers Selbſtmord. Die Kunſt Paul Valérys. Valérys Zweifrontenkampf. Mächte des Unbewußten. Intérieur. Les Pas. La Dormeuse. Narcisse. Selbſtvernichtung.

12. Kapitel: Das dramatiſche Kunſtwerk: Fauſt, Pirandello 185

Das Geſetz des Dramas. Nichtumkehrbarkeit der Zeit. Diſſonanz und Harmonie. Gretchentragödie. Der Teufelspakt als Urkunde der Renaiſſance. Enttäuſchung des Denkens. Enttäuſchung des Gefühls. Fauſt II. Geſellſchaft, Wiſſenſchaft, Kunſt. Soziales Wirken. Das Ende. Das Unabgeſchloſſene der Fauſtdichtung. Fortführung der Fauſtlinie bei Pirandello. Pirandello: Familientragödie. Das Motiv der Entfremdung. Zwiſchen Fiktion und Realität. An den Grenzen der Poeſie.

Dritter Teil:

Einzelbeutungen

1. Goethe: Liebe wider Willen 215
2. Goethe: Geſang der Geiſter über den Waſſern 219
3. Goethe: Wanderers Nachtlied 224
4. Goethe: Auf dem See 227
5. Goethe: Briefe 231
   a) Der Knabe 233
   b) Der Jüngling 235
   c) Der Mann 238
   d) Der Greis 241
6. Goethe: Torquato Taſſo 246
7. Vom Weſen des Romantiſchen 265
8. Eichendorff: Sehnſucht 286
9. Eichendorff: Mondnacht 288
10. Eichendorff: Vorbei 290

Seite

11. K. F. Meyer: Eingelegte Ruder 294
12. K. F. Meyer: Der römische Brunnen 297
13. G. Keller: Stilleben 299
14. H. Heine: Ich weiß nicht, was soll es bedeuten 303
15. R. M. Rilke: Kann mir einer sagen 307
16. R. M. Rilke: Ich fürchte mich so 309
17. R. M. Rilke: Herbst 311
18. Karl Stamm: Soldat vor dem Gekreuzigten 313

Vierter Teil:

Anhang

1. Tafeln 321
2. Bibliographische Verweise 324
3. Bibliographie der theoretischen Werke 330

Erſter Teil:

Die Deutung der Wirklichkeit

I. Kapitel:

Was ist Deutung?

O world invisible, we view thee,
O world intangible, we touch thee,
O world inknowable, we know thee,
Inapprehensible, we clutch thee.
Francis Thompson.

Der Mann der Wissenschaft hat eine instinktive Abneigung vor dem Worte „Deutung". Es erinnert ihn an Traumdeutung, an Deutung des Schicksals aus den Handlinien. Solches überläßt er gerne den Wahrsagern und Psychiatern. Er aber dürstet nach Tatsachen. Tatsachen kann man feststellen, Deutungen bleiben immer schwankend. Ein Datum aus Dantes Leben, auf Grund glaubwürdiger Quellen scharfsinnig berechnet, eine Textbereinigung, zwingend erschlossen aus verschiedenen Varianten — überdauern die Jahrhunderte. Eine Deutung aber — etwa die Antwort auf die Frage, was der Berg im Prolog der „Göttlichen Komödie" bedeute — muß von Anfang an den Angriff aller andern Deutungen bestehen. Sie kann in kurzer Zeit von einer einleuchtenderen Rivalin in den Schatten der Vergessenheit gedrängt werden. Kein Wunder, daß der ernste Forscher sich von dieser zweifelhaften Betätigung abkehrt und seine Kraft lieber daran wendet, eine möglichst große Zahl von Tatsachen sicherzustellen. Sind die einzelnen Tatsachen auch klein, zusammen bilden sie einen Haufen; sind sie auch wenig bedeutsam, so sind sie doch gesichert.

Es ist aber leider nicht so, daß der Forscher sich mit gutem Gewissen endgültig auf das Festland der Tatsächlichkeit niederlassen kann. Gerade jenes Bestreben, möglichst viel Tatsachen um sich herum anzuhäufen, ist ein Zeichen dafür, daß er innerlich beunruhigt

ist. Er möchte einen hohen Damm aufwerfen, um sich einreden zu können, daß das wogende Meer der Deutungen nie mehr an ihn herankommen werde. Aber das Meer ist dennoch da. Wer darauf ausgeht, die ganze Wirklichkeit zu erforschen, der kommt unfehlbar eines Tages an die Grenze der festgefügten Tatsächlichkeit, und jenseits beginnt die wogende Unendlichkeit und abgründige Tiefe, die man nicht mehr mit den Händen greift, auf die man nur mit dem Finger „deuten" kann.

Diese Grenze ist überall da, wo die den Sinnen zugänglichen Tatsachen sich nicht in einen äußeren Zusammenhang einfügen, wo sie auf einen inneren Zusammenhang hinweisen. Gäbe es keine inneren Zusammenhänge, wären alle Zusammenhänge äußerlich überschaubar, berechenbar — dann könnte man das Geschäft der Deutung den Wahrsagern überlassen. Aber überall in der Natur wachsen lebendige Gebilde aus innerer Tiefe hervor, geheimnisvoll, wie von unsichtbaren Händen gestaltet, Springbrunnen organischer Kräfte, — niemals zu erklären als Summierung einzelner Elemente, als Nebeneinander von gleichgültigen Teilen, nur als Ganzheiten zu verstehen, als zartes Füreinandersein von Organen, als liebendes Ineinanderspielen von dienenden Funktionen.

Auch das Kunstwerk ist ein Zusammenhang solcher Art. Kein Kunstwerk ist je auf Grund von Berechnung, durch Befolgung äußerer Regeln, künstliche Fügung von Teilen entstanden. Es wird wie die natürlichen Gebilde aus inneren Formkräften geboren. Man wird darum Poesie nie „erklären" können, man lernt sie nur durch Deutung „verstehen". Was auch für Einflüsse, Vorbilder, übernommene Regeln sich auffinden lassen, der eigentliche Quellpunkt einer Dichtung bleibt unaufgedeckt. Sie bricht hervor in ursprünglicher Frische aus einer geheimnisvollen Mitte. Deutung ist ein Hinschauen nach dieser Mitte, ein Erfassen des Zusammenhangs von ihr aus, ein Verknüpfen der einzelnen Teile unter sich, so daß sie zuletzt auf diese hinweisen. Deuten ist synthetisches Verstehen: Verstehen vom Ganzen aus, auf das Ganze hin.

Damit ſtellt ſich die Deutung in ſchroffen Gegenſatz zum gewöhnlichen wiſſenſchaftlichen Erkennen. Der Wiſſenſchaftler kann mit Ganzheit nichts anfangen. Das erſte, was er macht, iſt, daß er die Dinge aufbricht, ſie in ihre Teile auseinanderlegt. Der Duft des Zufälligen, Beſonderen geht bei dieſer Hantierung verloren. Was übrigbleibt, iſt nur noch ein dingliches Gerippe.

Fragt man mich: Was „iſt" die Bergbeſteigung am Anfang der Göttlichen Komödie?, ſo ſchlage ich im ſyſtematiſchen Regiſter nach unter dem Stichwort „Ethiſche Symbole". Da finde ich Dantes Bergbeſteigung in einer Reihe mit Taſſos Eroberung des Heiligen Grabes, Bunyans Pilgerreiſe, Fauſts Ewigweiblichem, Nietzſches Übermenſchen. Im hiſtoriſchen Zettelkaſten finde ich unter der Rubrik „Quellen Dantes" alle Bergbeſteigungen vor Dante in chronologiſcher Reihenfolge. Diejenige, die die meiſten Gleichheitsmerkmale mit der Danteſchen gemein hat, trägt den Vermerk „Hauptquelle". Nun weiß ich, was die Danteſche Bergbeſteigung „iſt", ich habe ſie „erklärt". Man hat ſie in eine kauſale und in eine ſyſtematiſche Reihe hineingebracht. Das hat etwas unendlich Beruhigendes.

Auf einen ganz andern Weg führt die Frage: Was „bedeutet" die Bergbeſteigung? Ich darf nun die Epiſode nicht herausbrechen aus dem Zuſammenhang, ich muß ſie gerade aus ihrer eigentümlichen Umgebung heraus verſtehen. Ich darf auch nicht von ihr Abſtand nehmen, ſo daß ich nur noch abſtrakte Umriſſe ſehe; ich muß ſie ſehen, ſo bewegt und lebendig, wie Dante ſie ſah. Deutung iſt konkretes Verſtehen. Das macht gerade den Wert einer Deutung aus, daß ſie die ganze Fülle der konkreten Einzelzüge in ihre Viſion aufnimmt. Statt Abſtraktion ſucht ſie Integration. Das iſt auch das Kriterium für ihre Richtigkeit. Je mehr Tatſachen ſie zuſammenarbeitet, deſto gültiger iſt ſie. Es iſt darum falſch, zu behaupten, daß die Deutung ſich über die Wirklichkeit hinwegſetzt. Die Deutung kommt nicht aus ohne die Tatſachenwiſſenſchaft. Aber das iſt richtig, daß ſie nicht bei den Tatſachen ſtehenbleibt. Sie hebt ſie auf in einem höheren Zuſammenhang.

Die Bergbesteigung hat nicht ihren Sinn in sich selber. Sie deutet hin auf das Ganze der Dichtung.

Deutung ist darum auch symbolisches Sehen. Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Alle Deutung steht unter diesem „Nur". Das Vergängliche, das Sichtbare, Besondere ist nur ein Bild, ein Abglanz, ein Schatten des eigentlich Seienden. Wir sehen jetzt durch Spiegelung im Rätsel, wir erkennen jetzt Stückwerk. Der Ursprung des Seins, das Sein im Ursprung, die Ganzheit-schaffende Mitte bleibt vor unsern Augen verborgen. Aber im Gleichnis ist doch ein Gleiches, das auf den Ursprung hinweist. Das Gleichnis gibt uns die Bewegung auf die Mitte hin, das Ganze schimmert geheimnisvoll durch die Sichtbarkeit. Es gibt keinen anderen Weg, positiv von innerer Ganzheit zu sprechen, als mit Bildern darauf hinzuweisen. — Indem ich aber so den Prolog mit der Bergbesteigung dem Ganzen der Göttlichen Komödie zuordne, weiß ich, daß ich nicht einen Teil zu andern Teilen hinzufüge, sondern daß er wie ein Organ unzertrennbar mit dem Ganzen zusammenhängt. Der Organismus ist nur ganz, wenn dieses Organ seine Funktion erfüllt, das Organ ist nur lebendig als Glied dieses Ganzen. Deutung ist strukturelles, organisches Verstehen. Nun gilt es, die besondere Funktion dieses Organs zu verstehen. Das heißt nicht, daß man zeigen soll, wie es entstanden ist. Man will wissen, was sein Zweck ist. Deutung ist finales Verstehen, nicht kausales Erklären. Ich suche also nicht ein allgemeines Gesetz, worunter ich dieses Einzelne beugen kann, sondern gerade das, wodurch sich dieses Einzelne vor allen andern auszeichnet, das, womit es auf seine ganz eigene Weise dem Ganzen dient: seinen Beruf. Das analytische Erkennen vergleicht, um das Gleiche an den Dingen zu finden und das Besondere auszuscheiden. Das synthetische Erkennen vergleicht, um vom Gleichen aus das Besondere zu erfassen: Deutung ist differentielles Verstehen. Zum Besonderen gehört, daß das Einzelne eine besondere Stufe einnimmt in der Hierarchie der Funktionen: Deutung ist wertendes Verstehen. Indem ich nun das Besondere auf das Ganze beziehe, fasse ich es auch vom Ganzen her, als ein vom Ganzen Bestimmtes: im

Beſonderen wird das Allgemeine ſichtbar, das Beſondere ſpiegelt in ſeiner Struktur und Bewegung die Struktur und Bewegung des Ganzen wider. Es iſt ein Individuelles und iſt zugleich ein „Typus". Im Individuellen muß das Typiſche erkannt werden: Deutung iſt typiſierendes Verſtehen. Der „Begriff" wird von außen umgrenzt, der „Typus" wächſt vom Innern her. Frage ich: Was iſt das Typiſche an der Danteſchen Bergbeſteigung?, ſo kann ich wohl einige äußerliche Merkmale aufzählen, durch die ſie von andern Bergbeſteigungen unterſchieden iſt, allein ich ſpüre ſofort, daß ich damit nicht das Eigentliche treffe. Sage ich: ſie iſt typiſch-ethiſch gerichtet, ſo muß ich gleich hinzufügen: aber eine typiſch-mittelalterliche Form des Ethiſchen, und wiederum: eine typiſch-danteſche Nuance des Mittelalterlich-Ethiſchen. So ſuchen wir durch immer engere Kreiſe das Typiſche zu erfaſſen, wir kommen aber nie zur Mitte. Das Typiſche an den verſchiedenen Äußerungen eines Ganzen iſt eben das, was auf den gemeinſamen Urſprung zurückweiſt. Dieſes Gemeinſame, Allgemeine erſcheint aber immer nur an einem Einzelnen, Beſonderen. Das iſt der Doppelſinn des Wortes „Typus". Die Bergbeſteigung weiſt hin auf das Ganze der Göttlichen Komödie. Sie iſt eine beſondere Erſcheinungsart dieſes lebendigen Ganzen. Die Göttliche Komödie wiederum weiſt hin auf das Ganze der Perſönlichkeit Dantes. Sie iſt eine beſondere Erſcheinungsart dieſes lebendigen Ganzen. Man kann noch weitergehen: Dante ſelber weiſt hin auf das Ganze menſchlichen Daſeins, er iſt eine beſondere Erſcheinungsart dieſes lebendigen Ganzen. Nur wenn wir ihn ſo verſtehen, als eine typiſche Urgebärde menſchlichen Weſens, dann haben wir ihn ganz verſtanden, dann haben wir ihn von innen her erfaßt, dann ſind wir von ihm innerlich erfaßt worden.

Wie wir nun in dieſen weiteſten Bezirk getreten ſind, wird uns bewußt, daß wir bis jetzt immer nur in eine Richtung ſchauten. Wir haben die Ganzheit nur nach ihrer extenſiven Seite betrachtet, ſie hat aber auch eine intenſive Seite. Ganzheit entſteht durch Entfaltung aus einer Mitte, ſie beſteht durch Gefaßtſein von der Mitte aus. Durch die Macht der Syntheſis wird eine Vielheit von Teilen

zur Einheit zusammengeballt. Läßt die innere Formkraft nach, so fallen die Teile auseinander; statt eines lebendigen Ganzen haben wir nur noch eine tote Summe vor uns. Wer einen lebendigen Zusammenhang verstehen will, muß mit der gleichen Intensität, mit der die einzelnen Güter verbunden sind, diese Verbundenheit erleben; bringt er diese Spannung nicht auf, so erfaßt er nur ein Nebeneinander von gleichgültigen Teilen. Zu einer besonderen Extensität gehört eine besondere Intensität; einer bestimmten Struktur entspricht eine bestimmte Spannung. Fassen (im Sinn von Verstehen) kann ich nur, was ich fassen (im Sinn von Zusammenhalten) kann. Nur solches Fassen, das zugleich Intuition und Expression, bewegtes Schauen, schauende Bewegung ist, das ist wirkliches Verstehen. Deutung ist dynamisches, intensives, intuitives Verstehen.

Die verschiedenen Funktionen der Deutung lassen sich zusammenfassen in der Formel: Die Deutung weist hin auf die Ganzheit, die sich in der Mannigfaltigkeit des Besonderen durchsetzt — als Einheit der ausgefalteten Ordnung und Einheit der verbindenden Kraft. Die Dantesche Bergbesteigung erscheint zunächst als eine eindrucksvoll geschilderte wirkliche Begebenheit. Durch ihre Stellung am Anfang bekommt sie aber paradigmatische Bedeutung und Großlinigkeit, und so wird mancher Zug nur angedeutet und vorgebildet, der später im Abstieg durch die Hölle und im Aufstieg auf den Läuterungsberg ausführlicher gestaltet wird. Um so kräftiger drängt sich die symbolische Bedeutung auf. Der verirrte Wanderer strebt aus der dunklen Tiefe zur lichten Höhe, aus der dumpfen Verwirrung zur klaren Überschau, aus der individuellen Verlorenheit zur Harmonie mit dem Ganzen. In diesem Gerichtetsein auf das Ziel ist eine ungeheure Spannung. Wir spüren das an der Verzweiflung, mit welcher der Wanderer sein Abirren vom rechten Weg erlebt:

Inmitten auf der Fahrt durch unser Leben
Fand ich mich jäh in einem finstern Walde,
Dieweil der rechte Weg mir ging verloren.

O, was — zu sagen, wie er war — ist hart doch
Dieser verwachsene Wald, dornig und buschig,
Der beim Drandenken schon erneut das Grauen.

So ist er herb, daß herber kaum der Tod ist. . . .

Dieser elementare Drang zur Höhe, der in den pochenden Rhythmen zum Ausdruck kommt, ist zugleich Sinnbild und Triebkraft der Göttlichen Komödie. Im Bild der Bergbesteigung leuchtet schon der ganze Plan der Jenseitsreise auf. Von der Wucht dieses Aufschwungs ist jeder einzelne Vers der Dichtung durchpulst. Das Grundmotiv ist erklungen. Nun entfaltet es sich in den drei großen Gesängen. Das Inferno ist die Klage aus der Tiefe. Es singt vom Reich der Verzweiflung, des Hasses, des Dunkels. Das Purgatorio ist der Gesang des Aufstiegs. Es singt vom Reich der Sehnsucht, der Versöhnung, des Aufdämmerns. Das Paradiso ist der Jubel aus der Höhe. Es singt vom Reich der Seligkeit, der Liebe, des Lichtes. In jeden Gesang aber ragen alle drei Reiche hinein. An jedem Punkt ist die Spannung, die das Tiefste mit dem Höchsten verbindet, lebendig. So weist das Bild des Berges auf das Ganze hin, so wird es vom Ganzen belebt.

Am Beispiel der Göttlichen Komödie werden uns aber die Schwierigkeiten der Deutung, des inneren Verstehens deutlich. Es kann sein, daß ich gar keine Beziehung finde aus meiner Welt zur Welt Dantes. Ich kann sie nur historisch verstehen. Die spezifische Wirkung des großen Kunstwerkes, daß ich in meiner eigenen Existenz getroffen werde, so daß ganz neue Saiten in mir erklingen, ganz neue Perspektiven mir aufgehen, ich ganz anders in der Welt stehe, als ich vorher stand, bleibt aus. Vielleicht liegt es nur am Mangel einer Übersetzung. Das ist nicht nur so zu verstehen, daß die Sprache Dantes in meine Sprache übersetzt werden muß, sondern daß seine Ausdrucksweise in meine Ausdrucksweise, seine Lebensform in meine Lebensform umgesetzt werden soll. Der astrologische Glaube, der sein ganzes Werk durchwaltet, läßt mich kalt, solange ich ihn nicht umgeschaltet habe in das, was man heute „kosmisches Gefühl" nennt. Und so muß jedes Gefühl, jede Gebärde aus ihrer zeit-

gebundenen Form erlöst und in meine Zeitform überführt werden, damit in ihr das Ewigmenschliche aufleuchte.

Aber wenn ich selber einen so engen Bezirk dieses Ewigmenschlichen bewohne, wenn mein Horizont so beschränkt ist, daß die Welt Dantes überhaupt nicht an meine Welt herankommt? Dann entsteht, wenn ich versuche zu deuten und zu verstehen, ein ganz falsches und verzerrtes Bild von der Dichtung Dantes. Jede Deutung ist in diesem Sinne verfehlt; denn wer kann von sich sagen, daß er vom Ganzen der menschlichen Erfahrung aus die Welt anschaue? Wie oft sieht einer in dem Kunstwerk, das er deutet, — nur den Reflex seiner eigenen Verschrobenheit. Aber nun weiß ich, worauf es ankommt. Darauf kommt es an, daß ich immer mehr ins Ganze des Daseins hineinwachse, daß ich immer mehr die Welt mit all den mannigfaltigen Dingen als ein Ganzes sehe, so daß mir jeder Stein und Baum und jede menschliche Gebärde verständlich werde aus der Mitte alles Seins heraus, aus der Mitte, die ich nie erreiche, die Geheimnis und Abgrund ist, aber Geheimnis, das sich mir zuwendet, Abgrund, aus dem der Sinn meines eigenen Daseins steigt. Das wäre die erste Aufgabe dessen, der überhaupt von Deutung spricht, daß er versuchte, einen Aufriß des Lebensganzen aus dieser Mitte heraus zu geben.

Dazu kommt aber die andere Schwierigkeit. Zur Weite des Horizonts gehört auch die Spannung der Sehkraft. Oft sehe ich jeden Teil eines Ganzen in aller wünschbaren Deutlichkeit, aber das Ganze entgeht mir. Die Teile fließen nicht zur sinnvollen, packenden Einheit zusammen. Ich rette in solchen Fällen mein wankendes Selbstbewußtsein, indem ich die Schuld auf den Künstler werfe: er habe das Publikum zum Narren gehalten, er sei nicht ernst zu nehmen. So hat man je und je gerade über die größten und ernstesten Künstler gesprochen. Es gibt Kunstwerke, die aus solcher Erschütterung heraus geboren wurden, Kunstwerke, die sich in solch intensiver Sammlung bildeten, daß eine bürgerliche Alltagsspannung nicht ausreicht, sie in ihrer Einheit zu fassen. Nun ist allerdings das der Zauber jedes Kunstwerks, daß es die Span-

nung, die zum Anſchauen ſeiner innern Ordnung nötig iſt, ſelber erzeugt durch allerlei Reizmittel: treibende Rhythmen, klingende Reime, farbige Bilder und Wörter, aufregende Satzbewegungen. Dieſe Dinge machen das aus, was man obenhin dichteriſche „Form" nennt. Die Erregung, in die wir dadurch verſetzt werden, empfinden wir als „angenehm"; die Ordnung der Dinge, die wir in ſolchem Zuſtand — und nur in ſolchem Zuſtand — ſehen, bezeichnen wir als „ſchön". Aber wenn nun der Motor nicht anläuft? So iſt das ſchon ein rettender Fingerzeig, daß man weiß: es fehlt an mir, an meiner Spannung, nicht am Künſtler. Wo keine Spannung iſt, da bildet ſich keine Einheit. Je mehr Spannung, deſto mehr Zuſammenhang. Von meiner Entſcheidung hängt es ab, ob ich zur Ganzheit komme, ob die Ganzheit zu mir kommt. Wiederum iſt es eine Aufgabe deſſen, der ſich anmaßt, von Deutung im allgemeinen zu reden, daß er zeige, welche beſonderen Spannungen zu den beſonderen Strukturen gehören.

Aber wenn ſich jemand aus Überzeugung weigerte, mitzumachen? Wenn dieſer jemand ſagte, Ganzheit, Mitte, Deutung ſei alles Hirngeſpinſt? Wenn er überhaupt an aller Ganzheit zweifelte? Wenn er behauptete, daß es in der Wirklichkeit nur zuſammenhangloſes, im Wirbel der Naturgeſetze herumgejagtes Einzelnes gäbe; das Gerede von Ganzheit käme nur daher, daß die Menſchen in der Not ihrer Einſamkeit nicht anders könnten, als zu allerlei phantaſtiſch erdichteten Zuſammenhängen, — lieblichen Bildern, in denen für ein Weilchen die Augen ausruhen, kosmiſchen Harmonien, in denen die Seele wähnt, geborgen zu ſein, — Zuflucht zu ſuchen? Solcher Einwand verdient, ernſt genommen zu werden. Denn wir können gar nicht beweiſen, daß es lebendige Ganzheiten wirklich gibt. Wir können ja nie in den Exiſtenzgrund hineinſchauen. Wir können nur, nachdem wir alle feſtgefügten Zuſammenhänge losgelaſſen haben, uns in innerlichem Geſammeltſein unſeres ganzen Weſens darauf richten. Das, was wir ſehen, iſt immer nur ein Hinweiſendes, ein Gleichnis, — nie das Eigentliche, nie das Seiende. Mit andern Worten: wir wandeln nicht im Schauen, ſondern im

Glauben. Wir haben nichts, daran wir uns halten könnten. Wir könnten allerdings daran erinnern, daß es in der Natur organische Ganzheiten gibt. Wir könnten auch darauf hinweisen, daß durch Deutung im Kunstwerk wirkliche, innere Zusammenhänge aufgedeckt werden können, daß der Wert einer Deutung objektiv daran gemessen werden könne, wieviel Einzelerscheinungen zur Ganzheit verknüpft wurden, wieviel Tatsächlichkeit zur Bedeutsamkeit erhoben wurde. Wir könnten endlich darauf pochen, daß es gerade die intensivsten Persönlichkeiten sind, die am kräftigsten von der Ganzheit zeugen. Dieser Beweis aus der Intensität des Zeugen wäre eine Art Wiederauffrischung des mittelalterlichen „Autoritäts"beweises. Aber damit überzeugen wir den grundsätzlichen Zweifler nicht. Zum ersten wird er sagen, daß die Wissenschaft den Anspruch nicht aufgeben dürfe, das organische Leben auf Naturgesetze zurückzuführen. Zum zweiten wird er lächelnd darauf hinweisen, daß der Menschengeist jeden erdenkbaren Zusammenhang aus eigenen Mitteln konstruieren kann. Wer etwa an die Pansexualität des Lebens glaubt, sieht in jedem Ding ein Sexualsymbol. Zum dritten kann er boshaft anführen, daß auch die Hysteriker, Epileptiker und Paranoiker recht intensive Zeugnisse von ihren Zusammenhängen ablegten. So kann er mit heimlicher Verzweiflung oder selbstsicherm Spott folgern: diesen vielberedeten Ursprung alles Seins gibt es gar nicht, wir verlieren unsere Zeit, indem wir nach ihm ausschauen, halten wir uns lieber an dem, was wir erreichen und mit Händen greifen können.

Für einen solchen Verzweifelten gilt aber in einem ganz besonders unabwendbaren Sinne: daß es für ihn nichts Höheres geben kann als die Kunst. Das Kunstwerk, das aus unbewußten Tiefen herauswächst, als unerklärliche Frucht einer geistigen Formkraft, ist ein leibhaftiger Beweis für die Wirklichkeit des schöpferischen Geistes.

Und keine höhere Betätigung des Geistes kann es für den nicht schöpferischen Geist geben, als daß er das Werk des schaffenden verstehen lerne. Dazu verhilft ihm die Deutung. Eine Dichtung, die vorher dunkel vor ihm stand, wird nun so durchleuchtet vom

Licht des Verſtehens, daß alle geheimen Verbindungen der Teile mit dem innerſten Kern, daß alle wechſelſeitigen Beziehungen der Teile untereinander offenbar werden und die ganze Dichtung nun als kleiner, leuchtender Kosmos — von der einen lebendigen Idee wie von einer Zentralſonne allſeitig erhellt — vor ihm ſteht.

So iſt Deutung allerdings etwas Zauberhaftes. Sie gibt Zeugnis von Dingen, die jenſeits der Grenze des Alltags liegen. Aber an dieſer Magie iſt keine Täuſchung. Denn ſie deutet hin auf den Urſprung, ohne den nichts Lebendiges auf der Welt iſt.

2. Kapitel:

Die drei Dimensionen des Erkennbaren.

„In jedem Zeichen sind die Drei: Welt, Seele und Gottheit. Sie verbinden und vereinen sich miteinander. Und danach vereinen und verbinden sich die Zeichen, und es wird das Wort. Sie einen sich mit wahrer Einung in der Gottheit. Und der Mensch soll seine Seele in jedes der Drei einfassen: dann eint sich alles zu Einem, und es wird große Wonne ohne Grenzen." Baal-Schem-Tow.

Der Ausgangspunkt alles Erkennens ist das „Erlebnis". Das ist, philosophisch gesprochen, ein recht „unreiner" Anfang. Der Geist sucht immer wieder von diesem verschwommenen Gemenge loszukommen; aber nirgends findet er ein „reines" Objekt, nirgends ein „reines" Subjekt, nirgends einen „reinen" Wert. Er „erlebt" immer Ich, Nicht-Ich und Mehr-als-Ich zusammen. Und dieses Zusammensein ist darum unlöslich, weil es nicht bloße Zusammengehörigkeit bedeutet, sondern gegenseitige Abhängigkeit. Daß mir das Objekt so erscheint, hängt damit zusammen, daß ich als Subjekt innerlich so gespannt und so gerichtet bin. Jeder Mensch sieht, was er ist. Alles Äußere erscheint ihm immer gebrochen durch seine Innerlichkeit. Jeder Akt des Erkennens geschieht im Wechselspiel der ineinandergreifenden Funktionen. Reinheit des Denkens erreicht man nicht dadurch, daß man tut, als könnte man von dieser Totalität des Erlebens absehen. Zur reinen Erkenntnis kommt man nur so, daß man das vielsinnige Ganze des Erlebnisses im Auge behält und, vorsichtig sich den Grunddimensionen entlang tastend, die einzelnen Aspekte der Wirklichkeit in ihrer besonderen Art und ihrem Zusammenhang zu fassen versucht.

Es gibt drei Erſcheinungsarten der Wirklichkeit. An allem Lebendigen ſind ſie zu erkennen. Am deutlichſten und am greifbarſten unterſcheiden wir ſie an unſerm Ich. Es erſcheint uns zunächſt als ein körperlich Feſtes, Begrenztes, Gegliedertes, äußeren Einflüſſen und Geſetzen Unterworfenes. Ich erkenne es ſo, indem ich mich von außen anſchaue und betaſte.

Sobald ich die Augen ſchließe, verſinke ich in ein dunkles Gewoge von Empfindungen und Gefühlen, Schmerz, Luſt, unbeſtimmtem Drängen, Hemmungen aller Art, ich befinde mich auf einmal in einer Welt der Bewegtheit, die ich nicht anders als in der Dimenſion der „inneren" Tiefe erkennen kann. Aus dem körperlichen Bereich gelange ich in den ſeeliſchen Bereich, aus der Welt der Dinge in die Welt der Triebe. Ich erfaſſe nun mein „Ich" als ein innerlich Bewegtes, ein Fließendes, Einheitliches, Gelöſtes.

In dieſer Bewegung taucht aber eine dritte Dimenſion auf. Ich ſpüre, daß ich nicht bloße Bewegung bin, ſondern Bewegung auf ein gewiſſes Ziel hin, ich bin mir einer Richtung bewußt; ich fühle in mir eine andere Einheit als die Einheit der Verſchmelzung, des bloßen Gemenges, es iſt die Einheit als Harmonie des Mannigfaltigen, als Ordnung des Vielen um eine Mitte. Ich weiß, daß ich nicht bloße Gelöſtheit bin, ich kenne die Freiheit nicht nur als Freiheit „von" etwas, ſondern als Freiheit „zu" etwas. Ich ſtehe nun in der Welt des Geiſtes, im Reich der Werte. Wir können dieſe drei Erſcheinungsformen des „Ichs" bezeichnen mit den Ausdrücken: ſtatiſch, dynamiſch und normativ.[1] Die Danteſche Bergbeſteigung iſt ein eindrucksvolles Beiſpiel der normativen Haltung. Die ganze Wucht der äußeren Bewegung und inneren Spannung drängt nach dem Ziel. Der moderne Menſch hat Mühe, dieſe Verzweiflung über den verlorenen Weg, dieſen abſoluten Drang zur

[1] Das Wort „normativ" könnte zu Mißverſtändniſſen Anlaß geben. Es ſei hier ausdrücklich betont, daß „normativ, Norm" in dieſer ganzen Unterſuchung bedeutet: inneres Gerichtetſein auf ein frei gewähltes Ziel, — nicht äußeres Geſetz und Maß.

Höhe nachzuempfinden. Er wäre eher geneigt, den Reiz der Bewegung auszukosten, das Bergsteigen als gymnastische Übung zu genießen, — mit seinem Auf und Ab, seiner Spannung und Lösung, seinem Sich-Durchsetzen gegen den Widerstand, seinem Sich-Gehenlassen in der mitreißenden Beschleunigung. Goethes „Schwager Kronos" ließe sich in diesem Sinne dem Prolog der *Divina Commedia* entgegensetzen. Endlich ist der moderne Mensch dem Verweilen auf dem Berge, dem Stehen am Abhang nicht abhold. Er würde es nicht wie Dante als mangelnde Entscheidung, als sündliches Zurückbleiben anschauen, oder, wie es bei Belacqua im Vorpurgatorio erscheint, als schweres selbstverschuldetes Verhängnis. Es wäre ihm vielmehr erwünschte Gelegenheit, auf die unten liegende Landschaft zurückzuschauen, den bisher erreichten Stand festzustellen, kurz: in aller Beschaulichkeit und Ruhe die Welt kennenzulernen.

In jeder der drei typischen Haltungen bildet sich ein besonderes Organ auf Kosten der andern aus. Dem Menschen, der sich der ruhenden Betrachtung ergibt, ist der Intellekt vor allem wertvoll und vertraut. Das Organ der inneren Bewegtheit, der Sinn für die Zustände der Spannung und Entspannung ist das Gefühl. Der normative Mensch, der alle Kräfte anspannt, um das Ziel zu erreichen, der ganz in der Entscheidung lebt, ist der Mann des Strebens und Wollens.

Mit der verschiedenen Einstellung verändert sich auch das Weltbild.

Dem statischen Menschen erscheint die Welt als ein ruhendes Nebeneinander. Sein Auge ist auf das Unveränderliche in der Welt gerichtet, auf die ewig gleichbleibenden Formen, die ewig sich gleich wiederholenden Bewegungen. Dieses allen Wechsel Überdauernde ist das unerschütterlich Gewisse. Die Zusammenfassung all dieser Gewißheiten ist die Wissenschaft. Das Weltbild des statischen Menschen strebt nach der Sicherheit des wissenschaftlichen Systems.

Der dynamische Mensch sucht in der objektiven Welt vor allem das, was bewegt ist. Das Wehen des Windes, das Fliehen der Wolken, das Strömen der tausend Gewässer, das Aufblühen und Verwelken der Blumen, das heimliche Sehnen und Seufzen der Kreatur. Die Welt ist ihm ein großes Strömen, ein unendliches Sprühen und Verfließen. An all dieser Bewegtheit nimmt er Anteil, weil er selber bewegt ist. Alles ist gleichsam da um seiner eigenen Bewegtheit willen. Er liebt die Welt, weil sie sein Gefühl anregt. Was das Gefühl so anregt, daß es rein in sich schwingt, das nennt man schön. Der dynamische Mensch erlebt die Welt als ästhetisches Schauspiel.

Dem normativen Menschen fällt in der objektiven Welt vor allem auf: der allgemeine Zug der Dinge nach dem Ziel. Dies Ziel ist zugleich Vollendung und Ursprung alles Seins. Von allen Seiten streben die Dinge nach dieser Mitte. Aus diesem Streben erwächst ihnen Sinn und Kraft des Daseins. So bildet sich um die Mitte die Welt als ein Kosmos, als eine geordnete, sinnvolle Ganzheit. Wer mit der ganzen Kraft seines Wesens sich dieser Mitte zuwendet, der fühlt sich von ihr bestimmt. Er weiß sich einem „Du" gegenüber, dem er nicht anders als „Gott" sagen kann. Dem normativen Menschen erscheint die Welt als religiöse Wirklichkeit.

Gehen wir näher auf die typische Eigenart dieser verschiedenen Weltansichten ein.

Suche ich an meinem Körper die Merkmale des Statischen abzulesen, so muß ich absehen von allem, was Eigenbewegung besitzt — den fließenden Säften, den zuckenden Muskeln —, von allem, was durch seine Weichheit oder sein Flüssigsein die Geneigtheit zur Bewegung bekundet. So erfasse ich das eigentlich Feste an mir: das Knochengerüst. Es tritt am deutlichsten in Erscheinung, wenn alle Eigenbewegung aufgehört hat, wenn die Säfte stocken, das Fleisch verdorrt — im Tod. Da werden seine Eigenschaften sichtbar: der harte Umriß, die starre Begrenztheit, das unverbundene Gefüge, die nackte Vielheit, die gebundene Bewegung, die Ab-

hängigkeit von äußeren Antrieben, die völlige Untertänigkeit unter das Gesetz. Das Feste ist aber auch das Bleibende. Äußere Konstanz ist das gemeinsame Merkmal der statischen Kategorien: Grenze ist Konstanz der äußeren Form, Zusammengesetztheit (Vielheit) Konstanz des Gefüges, Gesetz Konstanz der Bewegung. Äußere Konstanz bedeutet aber zugleich Passivität.

Passivität ist das Grundmerkmal der statischen Dinge. Begrenztheit ist nichts anderes als Passivität der Form. Keine Eigenbewegung verschiebt den festgesetzten Umriß. Zusammengesetztheit ist Passivität des Gefüges. Keine innere Formkraft hält die Teile zusammen. Gesetzmäßigkeit ist Passivität der Bewegung. Auf den gleichen äußeren Anstoß geschieht immer die gleiche Reaktion. Passivität bedeutet praktisch Verfügbarkeit. Darum sind die festen, toten Dinge dem Menschen so lieb. Er kann mit ihnen nach seinem Gutdünken wirtschaften. Sie bereiten ihm keine Überraschungen. Sie verändern nicht unerwartet ihre Form, ihre Struktur, ihre Bewegungsweise. Man kann sich auf sie verlassen. Es ist nun begreiflich geworden, warum der Mensch darauf ausgeht, so viel Verfügbarkeit als möglich in der Welt zu entdecken. Vom Moment an, da der Mensch auf die Merkmale des Verfügbaren stieß, begann seine Herrschaft über die Welt. Nun konnte er sein Dasein sichern gegenüber allem Unverfügbaren, Unberechenbaren. Er mußte nun aber danach streben, den ganzen Zusammenhang der sichtbaren Welt zu beherrschen. Wo irgend am Rande eine Lücke war, da konnte das Unberechenbare zerstörend in seinen geordneten Bezirk hereinbrechen. Das Netz der Kausalität mußte geschlossen sein, damit es über die ganze Wirklichkeit ausgespannt werden konnte. Das ganze Denken, Reden und Tun des Menschen stellte sich auf diese Eroberung und Beherrschung der statischen Welt ein. In diesem Suchen nach dem Konstanten und Passiven bildet sich das Organ für äußere Konstanz aus: der Verstand, der alle Bewegung zum Stehen bringt, der in allem Wechsel das Gleichbleibende sieht. Das eigentliche Geschäft des Verstandes ist das Feststellen von Grenzen: das Definieren, — das Feststellen der

Zuſammenſetzung: das Analyſieren, — das Feſtſtellen des Grundes: das kauſale Erklären. Indem er ſo das Identiſche, das Konſtante an den Dingen feſtſtellt, kommt er zum Begriff. Der Begriff iſt dasjenige an den Dingen, was man von außen greifen und begreifen kann. Der Begriff ſieht von allem ab, was man nicht faſſen kann, von aller Sonderheit und Spontaneität. Durch den Begriff wird das Paſſive an den Dingen hervorgehoben. Durch den Begriff werden die Dinge greifbar, verfügbar.

Das Dynamiſche aber iſt das Nicht-Verfügbare, Nicht-Greifbare, Unbegriffliche. Kein Wunder, daß es ſchwerer iſt, vom Dynamiſchen zu reden als vom Statiſchen. Man kann es zunächſt nur ſo erfaſſen, daß man ihm die dem Statiſchen entgegengeſetzten Eigenſchaften gibt: Unbegrenztheit, Ungeſchiedenheit, Ungebundenheit. In all dieſen negativen Beſtimmungen muß man aber das Poſitive ſpüren: die von innen ausſtrömende Kraft, die ſich unaufhaltſam allen Grenzen und Schranken und Feſſeln zum Trotz entfaltet. Es iſt das Werden gegenüber dem Sein, das Fließende gegenüber dem Feſten, das Strömende gegenüber dem Starren, ein Wachſen in der Zeit gegenüber dem Eingeſchloſſenſein im Raum. Daran erkennt man das Dynamiſche als neue Dimenſion, daß man es als ein Inneres empfindet gegenüber der äußeren Dinglichkeit, als Intenſität gegenüber der Extenſität. Man kann von innen her das Starre begreifen als Verfeſtigung des Flüſſigen, die Extenſität als entſpannte Intenſität, den Raum als geronnene Zeit. Aber vom Raum aus kann man ſich kein dynamiſches Gebilde vorſtellen. Den ſtatiſchen Zuſammenſetzungen fehlt die Grundeigenſchaft des Dynamiſchen: das Leben.

Wenn wir aber das innere Verhältnis der beiden erſten Dimenſionen näher betrachten, ſo wird uns die Zweideutigkeit unſerer Situation bewußt. Wer Leben ſagt, der ſagt auch Sterben. Das Werdende iſt zugleich das Vergängliche. Die innere Bewegtheit hat man gewonnen um den Preis der äußeren Konſtanz. Es bleibt nur die Wahl übrig zwiſchen der unbeweglichen Dauer des Statiſchen und dem ewigen Wechſel des Dynamiſchen. — Wer

Leben ſagt, der ſagt auch Beſonderheit. Das Werdende iſt zugleich das Individuelle, das Einzelne. Der Statiker lebt in der äußeren Beziehung zur Welt. Er ſchaut auf das Identiſche an den Dingen. Mit dieſem Gemeinſamen baut er den weiten Zuſammenhang ſeiner Wirklichkeit auf. Der Dynamiker lebt im Beſonderen. Sein Daſein ſchmilzt zu einem Punkt zuſammen. Er tritt nur zum andern in Beziehung, dadurch, daß er das andere in ſich hineinſaugt oder ſich ſelber im andern auflöſt. Es iſt Einheit ohne Vielheit, bloße Intenſität ohne Extenſität. Inneres Einsſein iſt gleichbedeutend mit Einſamkeit. Es iſt zu wählen zwiſchen der entſpannten extenſiven Vielheit des Statiſchen und dem verdämmernden Verſchmelzungsdrang des Dynamiſchen. — Leben heißt Freiheit. Das Werdende iſt auch das Ungebundene. Der Statiker iſt dem Geſetz der Welt unterworfen. Aber dadurch wird er auch ein Herr über die Welt. Er kommt an die Dinge heran. Er weiß mit ihnen umzugehen. Der reine Dynamiker iſt allerdings frei von äußeren Bindungen, aber ſeine Welt-Freiheit iſt zugleich eine Welt-Fremdheit. Es iſt ein Leben abſeits von den Dingen, eine Unfähigkeit, einzugreifen. Auch hier wird die Wahl ſchwer zwiſchen der Gebundenheit des Statiſchen und der abſeitigen Losgelöſtheit des Dynamiſchen. In dieſen Gegenſätzen zeigt ſich die Zwieſpältigkeit des Daſeins. Es iſt unmöglich, die eine Seite auf die andere zurückzuführen, ebenſo unmöglich, ſich nur für die eine oder andere Seite zu entſcheiden. Es iſt ein ſeltſames Verhältnis der Gegenſeiten zueinander, ein Verhältnis, das man nur mit dem abgegriffenen Wort „Polarität" bezeichnen kann. Die polaren Gegenſätze ſtehen ſich gegenüber wie zwei Gegner, die am gleichen Seile ziehen. Zieht der eine an, ſo muß der andere nachgeben, und umgekehrt. Nimmt die Weite überhand, ſo ſchwindet die innere Spannung, nimmt die Spannung zu, ſo ſchrumpft die Weite zuſammen. Siegt das „Leben", ſo zieht ſich die Dauer zum vergänglichen Moment zuſammen. Herrſcht die Dauer, ſo dehnt ſich das „Erleben" zur gleichgültigen „Langeweile". Je mehr Welt, deſto weniger Freiheit; je mehr Freiheit, deſto weniger Welt.

Aller Zeiten Sehnsucht ballt sich zusammen zur Frage: Wie gewinne ich zugleich Leben und Bestand, Kraft und Weite, Freiheit und „Wirklichkeit"?

Eine Antwort auf diese Frage gibt es nur von der dritten Dimension aus. Goethe deutet darauf hin in seiner Erläuterung zu dem aphoristischen Fragment über die Natur vom 24. Mai 1828: „Die Erfüllung aber, die ihm fehlt (eben jenem Aufsatz), ist die Anschauung der zwei großen Triebräder aller Natur, der Begriff von Polarität und von Steigerung, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen, diese in immerstrebendem Aufsteigen." Der Begriff der „Steigerung" deutet unmißverständlich hin auf den Sinn, der dem Menschen erlaubt, zu unterscheiden zwischen den verschiedenen Wegen, die ihm offenstehen, und sich zu entscheiden für die Richtung, die aufwärts führt. Dieser Richtungssinn, diese Fähigkeit des Wählens, Wertens, Schätzens, von der das ganze Denken und Tun des Menschen getragen und durchtränkt ist, überwindet die Polarität dadurch, daß er eine Verbindung schafft zwischen der Konstanz des Unbewegten und der lebendigen Bewegtheit. Wie kann eine Bewegung Konstanz haben? Dadurch, daß sie gerichtet ist. Der Stein hat keine Richtung, er bleibt unbeweglich an seinem Ort, er hat die Konstanz der Unbewegtheit. Ein vom Wind umhergetriebenes Blatt hat Bewegtheit, ist aber richtungslos und unstet. Doch der Strom, der dem Meer zustrebt, hat zugleich Bewegung und Konstanz, wir wissen, wohin er geht, wir kennen seine Richtung. Im Grund ist aber der Strom von außen durch die Schwerkraft gerichtet. Wirkliche Richtung kommt von innen. Da erst ist Richtung, wo das bewegte Wesen um seinen Weg weiß und sich von sich aus dafür entscheiden kann. Das ist nicht mehr Von-außen-Getriebensein, sondern Hinschauen, Sich-Strecken nach einem Ziel. Das ist eigentliche Konstanz, aktive Identität. Wirklichkeit im höchsten Sinn ist ein Wirken, das zugleich Selbstverwirklichung und Wirkung aufs Ganze ist. Der Träger des Richtungssinnes ist der Willen, aber

eben der Willen, der von innen bewegt ist, der Willen nicht als psychologisches Vermögen, sondern als geistige Tat.[1]

Das Normative ist die Einheit aller Gegensätze. Es verbindet die äußere Konstanz des Statischen mit der inneren Lebendigkeit des Dynamischen in der gerichteten Bewegung, der bewegenden Richtung. Es vereinigt die ausgedehnte Vielheit des Statischen mit der intensiven Einheit des Dynamischen in der von der inneren Mitte aus gestalteten Ganzheit. Es verbindet die Gebundenheit des Statischen mit der Freiheit des Dynamischen durch Einordnung des aus sich heraus wirkenden Einzelnen in den lebendigen Zusammenhang der Wirklichkeit. Richtung, Mitte, Ordnung, Ganzheit sind verschiedene Aspekte desselben schöpferischen Geschehens. Was von innen her als richtende Kraft empfunden wird, erscheint von außen als eine um die innere Mitte geordnete Ganzheit. Schaue ich von innen nach außen, so fühle ich die Mitte als Ursprung, von dem ich herkomme; schaue ich von außen nach innen, so ist die Mitte Zielpunkt, auf den ich mich richte. Schaue ich Ganzheit von außen, so sehe ich sie als organische Ordnung von Gliedern, die einander harmonisch „ergänzen". Sehe ich Ganzheit von innen, so erscheint sie mir als von der Mitte aus sich entfaltendes, in der Mitte zusammengefaßtes Gefüge.

Von der dritten Dimension aus verstehe ich den Sinn und inneren Zusammenhang der anderen Dimensionen. Raum ist äußerliche

[1] Es gibt einen mechanischen Willen, der dem statischen Menschen als Surrogat dient. Es ist der starre Gesetzeswillen — eine Art eingedrillte oder übernommene Bewegungsgewohnheit . . . die Fähigkeit, einem von außen bekommenen Befehl sofort Folge zu leisten. Man kann sich auch selber diesen Befehl geben, dadurch daß man sich einer äußerlichen Regel, einem Pflichtgesetz unterstellt. Wirklicher Wille kommt aus dem eigenen Wesen heraus, ist eine Entscheidung zum Ganzen aus einer wirklichen, konkreten Situation heraus. Wirklicher Wille kann darum nicht zum voraus festgelegt werden. Er ist zugleich unendlich zart, so daß er dem leisesten Wink der Situation folgen kann, zugleich mächtig, weil er seine eingesammelte Kraft an der entscheidenden Stelle einsetzt. „Nichts in der Welt", sagt Laotse, „ist weicher und schwächer denn das Wasser, und nichts, was Hartes und Starkes angreift, vermag es zu übertreffen."

sichtbare Ausweitung von der Mitte aus, Zeit ist dieselbe Entfaltung von innen gesehen als Bewegung. Bergson hat lebendige Zeit von mechanischer Zeit unterschieden. Mechanische Zeit ist gleichförmige, an räumliche Einteilung gebundene Zeit — Uhrzeit. Lebendige Zeit ist die Zeit des lebendigen Geschehens, wie ich innerlich Zeit empfinde — bald als schleichende, bald als reißende Strömung. Innerhalb der lebendigen Zeit muß nun aber unterschieden werden zwischen Zeit als bloßer Bewegung, Zeit, die in dämonisch gehetzte, richtungslose Beschleunigung, in sinnloses Aufzucken und Zerfließen ausartet, — und Zeit, die aus der schöpferischen Mitte quillt und zurückflutet — ein Atemholen der Ewigkeit, eine bewegte Ruhe, ruhende Bewegung: Rhythmus. Rhythmus ist die zeitliche Form von Ganzheit. Gemeint ist der lebendige Rhythmus, es gibt auch toten, mechanischen Rhythmus oder dämonisch entfesselten Rhythmus. Rhythmus ist Freiheit von äußeren Maßen, ist Bewegung aus der Mitte. Die Spannweite der rhythmischen Welle hängt ab von der rhythmischen Spannkraft. Von dem, der alle Spannungen umspannt, heißt es: „Tausend Jahre sind vor ihm wie ein Tag."

Von der Mitte aus wird auch der Raum lebendig. Es gibt toten Raum, abgelöste Starrheit, dumpfe Verschlossenheit. Es gibt im Raum eine Tiefe, die nach innen weist und doch noch Raum ist, nach innen verlaufender Raum: Perspektive. Es gibt verzerrte, zuckende Perspektiven; Hintergründe, die sich ineinanderschieben; chaotisch verknäulte Räume mit zerfetzten Rändern. Es gibt den lebendigen Raum, der eine Ausfaltung aus der Mitte ist, „geprägte Form, die lebend sich entwickelt". Wie bei der lebendigen Zeit ist im lebendigen Raum die Weite eine Funktion der Spannung. Jeder Raum ist die Wirkungsweite, das Kraftfeld einer eigenen Mitte. Es gibt nicht einen allgemeinen, homogenen, kontinuierlichen Raum, sondern unendlich viele, durcheinanderwachsende, verschieden gespannte Räume. Von der Mitte aus sind alle Räume transparent. Von dem, der zugleich Mitte und Grenze aller Räume ist, heißt es: „Der Himmel ist sein Stuhl, die Erde

ſeiner Füße Schemel.“ So wird aus der Alternative: entſpannte Ausdehnung — punktuelle Geſpanntheit: ein Wachſen nach beiden Seiten, ein Wachſen der Intenſität nach innen, der Mitte zu, ein Wachſen der Extenſität nach außen, dem Ganzen zu, — zunehmende Spannkraft und zunehmende Weite; wäre es möglich, die Mitte zu erreichen, ſo ſähe man im ſelben Augenblick das Geſetz des Ganzen: *l'amor che move il sole e l'altre stelle.*

Von der dritten Dimenſion aus wird auch das Verhältnis des ſubjektiven Einzelnen zum objektiven Ganzen anſchaulich. Das Ganze erſcheint dem einzelnen Ich zugleich von außen und von innen: von außen als die objektive Ordnung der Welt, der das Ich eingefügt iſt; von innen als die innere Tiefe im Ich, ein ihm zugewandtes, alle Ichheit umfaſſendes Ich der Welt. Daraus ergibt ſich die ſeltſame Tatſache, daß das Innerliche das Allgemeine und das Äußere das Beſondere iſt. Das, was ich mit allen andern Weſen gemeinſam habe, iſt das Verbundenſein mit dem innerſten Ich, den Zug zur Mitte, das normative Streben. Je mehr ich mich der Mitte nähere, deſto mehr nähere ich mich dem Ganzen der Welt. Das Innerlichſte iſt das Allgemeinſte. Das Beſondere iſt die nach außen gewandte Seite meines Weſens, — die beſondere Stellung, die ich in der ausgefalteten Ordnung des Ganzen einnehme, mein beſonderer Beruf, das, womit ich den andern diene, das, wodurch ich ſie „ergänze“.[1] So trete ich auch in lebendige, konkrete Beziehung zu den andern Weſen. Ich kann das andere nicht als bloßes Objekt gebrauchen und mißbrauchen. Ich ſehe es immer auch von innen, als ein mir Verwandtes, der gleichen Mitte Zugewandtes. Das Seufzen und Sehnen der Kreatur iſt für mich keine ſentimentale Angelegenheit mehr, ich höre es als einen Schrei nach Verwirklichung. Ich verhelfe ihm zur Verwirklichung, dadurch, daß ich ſeinen beſonderen Dienſt oder ſeine Führung an-

[1] Der Begriff des „Typus“ bekommt von hier aus eine neue Tiefe. Das „Typiſche“ iſt die beſondere Art eines Weſens, das, wodurch es ſich von andern unterſcheidet; zugleich iſt es etwas, das aufs Ganze hinweiſt, von der Mitte herkommt: eine ſchöpferiſche Urgebärde, eine Grundrichtung des Lebens.

nehme, daß ich es in mein Wirken aufnehme oder mich seinem Wirken anschließe; denn beider Wirken ist aufs Ganze gerichtet. Es ist ein Gebrauchen des andern und zugleich ein Anerkennen seiner besondern Art. Es ist ein wechselseitiges Dienen und Helfen; — durch meine Besonderheit diene ich dem andern, durch seine Besonderheit dient mir das andere; es hat, was ich nicht habe; ich habe, was es nicht hat; ich ergänze es, es ergänzt mich; alle Besonderheiten ergänzen sich im dienenden Füreinandersein zum Ganzen. Es tönt nun nicht mehr wie Kampfgeschrei aus feindlichen Lagern, wenn die einen rufen: Hingabe ans Objekt!, die andern: Treue zu sich selber! Ich diene dem Ganzen dadurch, daß ich meinem „Beruf" treu bleibe, daß ich das erfülle, wozu gerade ich und kein anderer „berufen" bin. Dadurch komme ich zu mir selber, daß ich mich dienend ins Ganze einordne, daß ich aus der konkreten Situation heraus den Hilferuf höre, der gerade an der Stelle, wo ich stehe, gerade in dem Moment, der jetzt gekommen ist, an mich geht, — gerade an mich, der ich als Einziger dieser Situation, die mich anruft, gerecht werden kann.

Von der dritten Dimension aus erscheint erst die Wirklichkeit in der Dreifaltigkeit des Bewußtseins. Die normative Situation ist, daß ich zur Entscheidung aufgerufen bin. Entscheidung setzt aber Freiheit voraus. In der Freiheit aber entsteht das Bewußtsein. Bergson hat auf die innere Verknüpfung von Bewußtsein und Freiheit hingewiesen. Bewußtsein entsteht im Augenblick der Wahlmöglichkeit. Alles, was sich in mir und durch mich mechanisch erfüllt, geschieht ohne mein Bewußtsein. Mein Bewußtsein erwacht im Augenblick, wo ich zur Entscheidung zwischen verschiedenen Möglichkeiten aufgerufen bin. Es entsteht eine Art Hemmung meines Lebensgefühls, eine innere Strömung staut sich gegen einen Widerstand, schwankt zwischen verschiedenen Auswegen, — in diesem Hin und Her besteht mein Bewußtsein zugleich und meine Freiheit. Bergson hat seiner Einstellung gemäß nur die dynamische Seite des Bewußtseins, das Bewußtsein des bewegten Ich, beschrieben. Ebenso wichtig sind die andern Seiten: das Bewußtsein des Welt-

ganzen und das Bewußtsein der Richtung. Ich werde mir der besonderen Situation, in der ich entscheiden soll, nur bewußt dadurch, daß ich sie mehr oder weniger klar in den Zusammenhang der ganzen Wirklichkeit stelle. Ich werde mir des Entscheides, den ich fällen soll, nur bewußt dadurch, daß ich ihn als meinen Entscheid weiß, dadurch, daß dieser Entscheid aus meinem Innersten kommt, daß sich in diesem Entscheid mein Innerstes verwirklicht. Im Moment meiner Entscheidung leuchtet blitzartig der Sinn, die Richtung meines Wesens auf. Diese Richtung und diesen Sinn gebe ich mir aber nicht selber, sie steigen herauf aus der Tiefe des Ursprungs. Das heißt: ich bin bewußt, weil ich gewußt bin, mein denkendes Ich ist im Augenblick der richtigen Entscheidung der Gedanke Gottes. Das ist meine Freiheit, daß ich Ja sagen kann zu diesem Gedanken in mir. Es ist eine Freiheit „zu" etwas, denn dieser Gedanke zeigt mir, wie ich der äußeren Situation gerecht werden kann. Es ist auch Freiheit „von" etwas, weil wirklich ich mich entscheiden kann und soll. Die Verbindung geht nicht direkt von Gott zur Welt, sondern über mich. Daß die Verbindung entsteht, daß aus dem Ursprung auf den Hilferuf von außen Antwort kommt, hängt von mir ab. Nicht daß die Antwort kommt, hängt von mir ab, aber daß sie nach außen kommt. Ich stehe zwischen der Mitte und dem Ganzen als einer, von dessen Ja-Sagen es abhängt, daß die Kraft aus der Mitte an jener Stelle des Ganzen wirksam wird, die seinem Ich zugeteilt ist. Mein Ja-Sagen ist immer ein Ja zu Gott und zu der Welt. Ich kann Ja sagen zu Gott; — nicht zu einem Ideen-Gott, der über den Wolken schwebt als fernes Abstraktum, sondern zu dem Gott, der mich anspricht, der in der innersten Tiefe meines Ichs einen Anspruch erhebt auf mein Ich, ein Gott, zu dem ich in Beziehung trete, dadurch, daß ich diesen Ruf höre, dieser Aufforderung folge, freiwillig, in liebender Hingabe: „Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allen Kräften und von ganzem Gemüte . . ." Ich kann Ja sagen zur Welt, nicht zu einer abstrakten Welt, die unabhängig von mir im Druck und

Gegendruck der blinden Kausalität sich dumpf bewegt (zu dieser Welt kann ich nicht Ja sagen, ich kann mich nur willenlos von ihr treiben lassen oder versuchen, ihr zu entgehen), sondern zu einer ganz konkreten Weltsituation, einem unabgeschlossenen, ungelösten Hier und Jetzt, in das ich hineingestellt bin, daß ich es zur Lösung bringe, daß ich zu diesem Ruf aus meiner nächsten Nähe eine Antwort finde: „Du sollst deinen Nächsten lieben als dich selbst."

„Wie dich selbst": das heißt, daß ich auch Ja sagen kann zu mir selber, zu meiner inneren Bewegtheit, zu dem geheimnisvollen Schaltwerk des Ichs, durch dessen Freiheit der Wille Gottes sich vollzieht.

In diesem dreifachen Ja-Sagen, im Ja zu Gott, im Ja zum Ich, im Ja zu der Welt, in der Freiheit dieses dreifachen Ja-Sagens leuchtet das Bewußtsein auf. Umgekehrt kann man auch sagen, daß die Freiheit in diesem dreifachen Bewußtsein — Bewußtsein von Gott, vom Ich, von der Welt — begründet ist.

In dieser Freiheit des Bewußtseins, in dieser Möglichkeit zur Liebe (denn Liebe ist nichts anderes als existenzielles Ja-Sagen) liegt der Unterschied der Menschenwelt zur organischen Natur. Auch hier gibt es Ganzheit. Gerade der natürliche Organismus ist das schönste Symbol der Ganzheit. Das organische Naturwesen, eine Blume etwa, ist das einzige Wesen, dessen Ganzheit sichtbar wird. Sichtbar ist nur, was man von außen sehen kann. Von außen können wir nur Ganzheiten sehen, die unter uns stehen. Ganzheiten, in denen wir selber umfaßt sind, können wir nicht sehen. Gerade mit der Kleinheit der organischen Gebilde, mit der Enge ihres Horizontes hängt zusammen, daß sie in sich geschlossen, harmonisch sind. Die Geschlossenheit der natürlichen Organismen ist aber auch Abgeschlossenheit. Sie können nicht ins Ganze hineinwachsen, sie bleiben immer an einer Grenze stehen, über die sie nicht hinausschauen. Die Bienen bauen seit Jahrhunderten die gleichen Zellen, die Tanne streckt sich immer mit der gleichen Gebärde zur Höhe.

An dieſer Gebundenheit hängt auch die Enge und Dumpfheit des Bewußtſeins.

Erſt der Menſch hat die natürlichen Schranken durchbrochen. Er allein lebt im Reich der unendlichen Möglichkeit. Dieſes Privilegium hat aber ſeine dunkle Seite. Der erſte Schritt aus der ſtillen Harmonie der organiſchen Natur in die Verwirrung der Menſchenwelt hinein bringt das erſchreckend zum Bewußtſein. Die Freiheit zum Ja-Sagen iſt auch eine Freiheit zum Nein-Sagen. Ich kann mich der Richtung hingeben, ich kann mich ihr auch entziehen. Meine Entſcheidung kann ſein, daß ich mich nicht entſcheide, oder daß ich mich gegen die Richtung entſcheide, — beides iſt Nein-Sagen. Durch das Ja-Sagen vollzieht ſich die Ganzheit, durch das Nein-Sagen entſteht die Verwirrung. Nun gehen nicht mehr die Kräfte hin und her von der Mitte zum Ganzen, — ſie weichen ab von der Richtung, ſie raſen umher in ſinnloſem Durcheinander, die Situationen bleiben ungelöſt, überall klaffen die Wunden, überall ſtoßen blinde Kräfte grauenvoll wütend zuſammen. So erſcheint von der böſen Seite aus das Reich der Freiheit.

Hier zeigt ſich am deutlichſten, daß die dritte Dimenſion nicht auf der gleichen Ebene liegt wie die zwei erſten. Das Statiſche und Dynamiſche ſtehen in polarem Verhältnis zueinander. Das eine iſt der notwendige Gegenſatz, die Ergänzung des andern. Der Gegenſatz des Normativen iſt ganz anderer Art. Er weiſt nicht hin auf eine Ergänzung, ſonſt wäre das Normative nicht ein Letztes — ein Hinweis auf das Abſolute. Sein Gegenſatz iſt nicht das Normloſe. Das Normloſe iſt nur ſeine Möglichkeit, ſein Stoff, das, woran es ſich verwirklicht, — wie das Formloſe der Stoff iſt, daran ſich die Form verwirklicht. Der Gegenſatz zur Norm iſt das Normwidrige; die unbewußte Verneinung der Norm — die Angſt oder die bewußte Verneinung der Norm — ein Widerſpruch, ein Abfall, ein Verrat; die Feindſchaft wider die Norm: das Böſe. Der Gegenſatz zur gerichteten Kraft iſt das Dämoniſche. Der Gegenſatz zur geordneten Ganzheit iſt das Chaos.

So erſcheint uns die innere und äußere Welt in doppelter Be-

leuchtung. Die äußere Welt mit ihren Grundmerkmalen der Begrenztheit, Vielheit, Gesetzmäßigkeit offenbart sich, in der Richtung zur Ganzheit gesehen, als Kosmos; die Grenze ist transparente Form, die Vielheit harmonische Ordnung, das Gesetz sinnvoller Zweck. In der Abwendung von der Ganzheit gesehen, tritt sie uns entgegen als sinnloses Chaos; Grenze erscheint als harte Verschlossenheit, Vielheit als Unverbundenheit, Zerspaltung, Gesetz als blind waltende Kausalität, — die Welt ist ein grauenvoller Kerker mit undurchdringlichen Mauern, der Mensch ein mit drückenden Fesseln zu schweren Frondiensten Verurteilter. Die Welt der inneren Bewegtheit mit den Merkmalen der Unbegrenztheit, Ungeschiedenheit, Ungebundenheit erscheint im lebendigen Verband mit der Mitte als schöpferische Entwicklung; Unbegrenztheit ist Unendlichkeit, formschaffende Fülle; Ungeschiedenheit ist Einheit, liebendes Umfassen, harmonisches Ordnen; Ungebundenheit ist tätige, sinngerichtete Freiheit. In der Losgelöstheit von der Mitte wütet sie als dämonische, richtungslose Kraft; Unbegrenztheit ist Auflösung; Ungeschiedenheit ist unsauberes Vermengtsein aller Substanzen; Ungebundenheit ist wildes Wuchern, formwidrige Verzerrung. Das Leben erscheint als grausames, schlangenhaftes Ungeheuer, das sich freut an grausigen Mißgebilden, das aufbaut, um zu zerstören, das gebiert, um zu verschlingen.

Alle diese Ansichten der Welt umfassen aber nie das Ganze der Wirklichkeit, auch alle vier zusammengesehen sind nicht das Ganze. Sie sind nur das Ganze, wie es uns erscheint. Sie sind das wechselnde Antlitz des dämmernden Zwischenwesens, dem wir jetzt und hier angehören. Dieses Antlitz ist aber in Angst und Hoffnung dem Ursprung zugewandt, aus dem das ewige Wort kommt, das dem verwesenden Wesen dieser Welt Richtung zum Leben oder Gericht zum Tode sein wird.

3. Kapitel:

Das Problem der Geschichte.

„Jede Epoche ist unmittelbar zu Gott." (Ranke.)

Die menschliche Seele kennt keine Geschichte. Die Seele des Urmenschen war gleich wie die unsrige. Keine neue Dimension, kein neues Element ist im Lauf der Zeit hinzugekommen. Für die Seele gibt es auch keine Geographie. Die Seele des Europäers ist gleich wie diejenige des Hottentotten. Auch der Buschmann verehrt einen Gott, erfreut sich am Schönen, kämpft seinen Lebenskampf, „geht auf die Jagd nach dem Glück". Wer wollte behaupten, daß das alles weniger tief, weniger erschütternd wäre als unsre europäische Glücksjagd? Jeder Mensch ist seelisch eine Ganzheit. Es gibt keine primitive Seele und keine kultivierte Seele. Es gibt keine griechische Seele und nordische Seele.

Aber es gibt primitive und fortgeschrittene Kulturformen. Es gibt griechische und nordische Landschaft, Sitte, Sprache, Lebensweise. Sind die Menschen im Inneren gleich: — in ihrer Stellung zur äußeren Welt sind sie verschieden. Jeder steht an einem besonderen Punkt des Weltenraumes, der Weltgeschichte. Jeder sieht sich in einer anderen Umgebung. Im Augenblick, wo der Mensch sein Ich zum Ausdruck, sein Inneres zur Äußerung bringen will, muß er zu diesen umliegenden Äußerungsmöglichkeiten greifen. So entstehen die tausend Verschiedenheiten unter den Menschen. Die Seelen sind überall dieselben, aber ihre Ausdrucksweise, ihr Dialekt ist verschieden.

Damit erst entsteht das Problem der Geschichte. Geschichte spielt sich ab im Bereich der Ausdrucksmittel, nicht auf dem Boden der

Seele. Man kann die Geschichte eines Wortes, eines Kleidungsstückes, eines Musikinstrumentes schreiben, aber nicht die Geschichte der menschlichen Seele.[1]

Doch bleibt der Einfluß der Geschichte groß genug, daß man ihn nicht mißachten darf. Es ist nicht gleichgültig, auf welchem Instrument ein Mensch seine Lebensmelodie zu spielen hat. Da ist ein symphonisch veranlagter Mensch, dem nur eine arme Hirtenflöte in die Hand gegeben wird; nun muß alle seine Fülle sich in den kargen Tönen des klingenden Rohres aussprechen. Ein anderer von zartem Gemüt (schon das ist instrumentale Anlage) wird beglückt mit einer schmetternden Trompete. Ein dritter von gar geringen seelischen Ausmaßen soll den ganzen Reichtum eines großen Orchesters zum Klingen bringen. Und noch einer von herrlichen inneren Dimensionen muß sich begnügen mit einem kläglich verbogenen Instrument, das beim ersten großen Versuch ihm in den Händen zerbricht. In diesen Tatsachen kommt der ganze Ernst der historischen Situation zum Ausdruck. So gesehen bekommt die Geschichte erst ihre volle dramatische Lebendigkeit. Sie wird zu einem Ringen zwischen dem zeitlich Gegebenen und dem ewig Schöpferischen, ein Kampf der Seele um Aneignung des Äußeren, um Äußerung des Eigenen. Dieser Kampf mit seinen Spannungen, Schwankungen, Siegen und Niederlagen, — das ist das eigentliche Thema der Geschichte.

[1] So ist der große Kampf Benedetto Croces gegen die Geschichte der Poesie zu verstehen. Er gibt zu, daß man die Geschichte einer literarischen Form eines Motivs schreiben kann, z. B. die Geschichte der epischen Heldendichtung in Italien. Die Etappen sind genau zu verfolgen von der französischen *„Chanson de Roland"* über den volkstümlichen *„Orlando"* zum grotesk-bürgerlichen *„Morgante"* Luigi Pulci's und zum ritterlich-vornehmen *„Orlando innamorato"* Boiardo's. In beiden Schichten geht die Entwicklung weiter, von Boiardo über Ariost's *„Orlando furioso"* zu Tasso's *„Gerusalemme liberata"*. Dieser ganzen Linie entlang gibt es Übernahme, Abhängigkeit, Nachwirkung, Zusammenhang, d. h. Geschichte im kausalen Sinn. Aber das gilt nur für die Ausdrucksform. Was der lebendige Dichter in dieses Gefäß hineingelegt hat, wie er es für seine besonderen Zwecke neu formte, das ist einmalig, geschichtslos, — das geht vom ewigen Ursprung aller Poesie aus, das deutet aufs ewig gleiche Antlitz des Daseins hin.

Die Geschichte sieht immer zugleich die beiden Seiten: das sich verwirklichende Seelische und den sichtbaren Ausdruck dieser Verwirklichung — das historische Faktum. Der Historiker kann also immer entweder von außen nach innen oder von innen nach außen schauen. Er kann vom historisch gegebenen Ausdrucksmittel oder von den ewig gleichen Grundtrieben der menschlichen Seele ausgehen. Er kann fragen: Was für ein Trieb äußert sich in diesem gegebenen Ausdrucksmittel, etwa im mittelalterlichen Turnier oder im Tabakschnupfen? Ist bei dieser Summe von gegebenen Ausdrucksmitteln ein befriedigendes und fruchtbares Verhältnis zur Wirklichkeit möglich? Welche Folgen hat, von der Ganzheit der Seele aus gesehen, diese gegebene Kargheit der Ausdrucksmöglichkeiten? usw. Er kann auch fragen: Welcher Ausdrucksmittel bedient sich in den verschiedenen Zeiten dieser oder jener Grundtrieb des Menschen, etwa der Kampftrieb oder der Wandertrieb? Wie wandeln sich im Lauf der Jahrhunderte die Erscheinungsformen des Fortpflanzungstriebes? Wohin hat sich in dieser bestimmten Zeit dieser Grundzug menschlichen Wesens verzogen? usw. Bei all diesen Fragen muß der Blick immer aufs Ganze eines Volkes gerichtet sein. Das Bild der Persönlichkeit dient immer wieder als Paradigma für den Ganzheitscharakter einer historischen Epoche oder eines Volkes. Es gibt in jedem Menschen verschiedene Schichten der Verwirklichung. Ein Mensch kann z. B. seinen Sinn ganz auf die Greifbarkeit des Wirklichen eingestellt haben. Dementsprechend kommt nur das klar denkende Bewußtsein zur Ausbildung. Durch diese einseitige Betonung des Verstandesmäßigen entsteht eine Verengerung des Gesamtbewußtseins in dem Sinne, daß das dynamische Gefühl und der normative Sinn verdrängt werden. Völlige Verdrängung gibt es im Geistigen ebensowenig wie gänzliches Unbewußtsein. Man kann nur gewisse Erfahrungskomplexe vom hellbeleuchteten Vordergrund des Interesses in eine dämmernde Randsphäre hinausdrängen. Von dort aus bleiben diese Komplexe immer noch wirksam, — aber in der Form des Zwanges. Da Bewußtsein immer auch Freiheit, Verfügbarkeit bedeutet, so ist das Unbewußte immer zugleich das

Unbeherrſchte. Bei dem in Frage ſtehenden Poſitiviſten äußert ſich die mangelnde Einbeziehung der dynamiſchen und normativen Triebe im Geſamtbewußtſein als dunkle Unſtimmigkeit, als Farbenblindheit für gewiſſe Erſcheinungen, die mit den verdrängten Kräften zuſammenhängen, als gehemmtes, bedrücktes Lebensgefühl, — dem „Zwie"ſpalt entſpricht immer die Ver„zwei"flung. In der Lebensführung wirken ſich die „Komplexe" aus in der Form des unbewußten Zwangs teils poſitiv in mechaniſcher Pflichterfüllung und unbeherrſchten Sympathien, teils negativ in ſataniſcher Bekämpfung des „Idealen" und in ebenſo ungewollten Haßausbrüchen. Alle dieſe Äußerungen können ſich auf die verſchiedenen Lebensgebiete verteilen: Familie, Beruf, Liebhaberei, Umgang mit Freunden, mit Untergebenen uſw. Es kann ſo weit kommen, daß das Verdrängte ſich um einen dämoniſchen Kern ballt und zur Beſeſſenheit wird. Der Beſtand der Perſönlichkeit wird dadurch ernſtlich in Frage geſtellt. Auch im Zuſammenleben eines Volkes treten dieſe gleichen Erſcheinungen auf. Auch da gibt es verſchiedene Schichten der Verwirklichung. Die Elite iſt die ſchöpferiſche Schicht, die Maſſe der tragende Unterbau. Geſchichte iſt zumeiſt Geſchichte der Elite;[1] denn die Elite macht die Geſchichte, dadurch daß ſie die Ausdrucksformen ſchafft. Die Maſſe iſt unfähig, ſich ſelber Ausdruck zu geben, ſie übernimmt die fertigen Ausdrucksmittel. Aber die Elite wird nur dadurch eine hiſtoriſche Macht, daß ſie die Vertretung der Maſſe iſt, daß ſie dem dunklen Streben der Maſſe Ausdruck gibt. Die von der Elite geſchaffenen Ausdrucksformen bekommen nur dadurch, daß ſie von der Maſſe übernommen werden, ihre hiſtoriſche Sanktion. Nun aber kann es vorkommen, daß die Elite ein abſeitiges Sonderdaſein zu führen beginnt. Dann ſinken lebenswichtige Funktionen in die niederen Volksſchichten hinunter. Sie verlieren dadurch ihre Bedeutung für das Ganze. Sie machen ſich nicht mehr im Geſamtbewußtſein geltend. Sie kommen nicht mehr in der Geſamt-

[1] „Unſre ganze mittlere Geſchichte iſt Pathologie und meiſtens nur Pathologie des Kopfes, d. h. des Kaiſers und einiger Reichsſtände. Phyſiologie des ganzen Nationalkörpers, — was für ein ander Ding!" (Herder.)

ſprache zum Wort. Sie werden nicht mehr ſchöpferiſch von der Ganzheit gefördert. Es entſtehen Abſpaltungen des Bewußtſeins. Die Maſſe bäumt ſich auf gegen die Elite. Das Volksganze zerſetzt ſich. Die großen hiſtoriſchen Epochen ſind dadurch gekennzeichnet, daß alle Schichten in harmoniſcher Wechſelwirkung ſich gegenſeitig ergänzen, daß die von der Elite geſchaffenen Kulturformen vom Bewußtſein des ganzen Volkes getragen ſind. Kultur im prägnanten Sinn iſt das Beſtreben, alle Ausdrucksformen zur Einheit zuſammenzufaſſen. Eine ſolche Kulturhöhe zu erreichen, iſt der nie verwirklichte, immer erſtrebte Sinn der Geſchichte.

Alle Kultur iſt von zwei Grundfaktoren abhängig: vom Milieu und vom Moment. Unter Milieu iſt alles das zu verſtehen, was mit dem beſtimmten Ort in der Welt, wo ein beſtimmter Menſch zu ſtehen kommt, zuſammenhängt: die Landſchaft, das Klima, die Staatsform, die ſoziale Schicht, die kulturelle Umgebung. Sogar der Körper kann als „Ort" bezeichnet werden, in dem zu wohnen der Menſch beſtimmt iſt. Es liegt kein Anlaß vor, den Begriff der Raſſe vom Begriff des Milieus zu unterſcheiden. Wer will den Anteil der Landſchaft, der hiſtoriſchen Tradition, der Sprache von dem Anteil der Stammesgewohnheiten und der Blutmiſchung trennen?[1] Vielfach iſt das, was man auf den Einfluß der Raſſe zurückführt, nichts anderes als Einfluß der Sprache. Der grobe Unfug, zu dem Begriffe wie „*esprit latin*" und „germaniſche Volksſeele" Anlaß gegeben haben, wäre leicht in die gebührenden Schranken zurückzudämmen geweſen, wenn man ſich deſſen bewußt geweſen wäre, daß damit nur die Beſonderheiten der franzöſiſchen und der deutſchen Sprache gemeint ſein können. Wenn man von Eichendorffſcher Lyrik herkommt und in der franzöſiſchen Poeſie Umſchau hält, dann iſt man geneigt, dem Franzoſen den Sinn für lyriſche Schönheit abzuſprechen. Die Franzoſen geben es ſelber zu: Brunetière ſpricht von der „*longue infériorité de notre poésie lyrique*". Hängt das

[1] Joſef Nadler ſtellt beide Mächte zuſammen im Titel ſeines Monumentalwerkes: „Literaturgeſchichte der deutſchen Stämme und Landſchaften."

nicht einfach mit der glasharten, kristallklaren Sprache zusammen?[1] Wenn aber dem Franzosen die dämmernd-träumerische Schönheit der romantischen Lyrik nur in seltenen Gnadenstunden aufgeht (der Franzose nennt es „*l'art qui fait rêver*"), so bleibt dafür dem Deutschen ein so aus der hellsten Klarheit der französischen Sprache klingendes Wunder wie die Tragödie Racine's oder die Dichtung Paul Valéry's eine fast unzugängliche Reservation. An diesem Beispiel wird uns wieder bewußt, welcher Art die historische Beeinflussung ist. Alle Mächte des Milieus, diejenigen, die in großzügigen Argonautenfahrten in der Art Nadlers, oder diejenigen, die in kleinlicher Stammbaumkletterei, wie sie die Feld- und Wiesen-Biographen üben, aufgespürt werden, haben nichts mit der Seele des betroffenen Menschen direkt zu tun; sie sind nur bestimmend für die Lebensform, für die Ausdrucksweise dieser Seele. Sie zeigen nur instrumentale Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten an, nicht existenzielle Notwendigkeit. Ganz verkehrt wäre es, aus dem Mangel an lyrischer Poesie zu schließen, daß der Franzose weniger Gemüt und Innerlichkeit hätte als ein Deutscher. Trotzdem spielt die Möglichkeit, etwas ausdrücken zu können oder nicht zu können, eine ungeheure Rolle. Was für Möglichkeiten und Unmöglichkeiten hängen damit zusammen, daß einer im Norden oder im Süden, im Orient oder Okzident, in einer höheren oder niederen Schicht der Gesellschaft, in der Großstadt oder auf dem Lande aufwächst!

Unter „Moment" ist alles zu verstehen, was mit dem bestimmten Punkt der zeitlichen Entwicklung, an dem der Mensch steht, zusammenhängt. Der Mensch kann in einer Zeit aufwachsen, da es eine Lust ist zu leben, da alle Wachstumskräfte wunderbar sich entfalten, da das Tiefste, das in den Menschen schlummert, aufwacht. Andere Zeiten gibt es aber, da alle Tore Himmels und der Erde verschlossen scheinen, da der Schaffensfreudige langsam erstickt in der drückenden Stumpfheit seiner Umwelt. Man spricht vom Ent-

[1] „*Notre style si exact et si net,*" *sagt Taine,* „*ne dit rien au delà de lui-même; il n'a pas de perspective; il est trop artificiel et trop correct pour ouvrir des percées — jusqu' au fond du monde intérieur . . .*"

gegenkommen oder nicht Entgegenkommen des Moments. Doch muß man sich wiederum bewußt sein, daß es sich hier um das Instrumentale, nicht um das Existenzielle handelt. Wo Werden und Vergehen in Erscheinung treten, da ist immer nur das Ausdrucksmittel, das sichtbare Instrument im Spiel. Der Mensch wird und vergeht nur in seinem Körper. Aber der Zustand dieses Instruments, seine Momente haben allerdings eine große Bedeutung für den, der sich mit diesem Instrument Ausdruck verschaffen will. Der leiblichen Entwicklung des Menschen entspricht die Biographie jedes Ausdrucksmittels. In der Jugend verbindet sich höchste Lebendigkeit mit einer gewissen Unfertigkeit, einer Begrenztheit der äußeren Möglichkeiten; mit dem Mannesalter kommt die Weltweite und vollkommene Beherrschung des Instruments, im späteren Alter nimmt die Veräußerlichung zu zum Schaden der inneren Beweglichkeit, langsame Erstarrung bereitet die Todesstarre vor, allmähliches Verlieren des Zusammenhangs führt zum endgültigen Zerfall. So ist es mit jedem Ausdrucksmittel. Am Anfang seiner Entwicklung vereint es höchste Ausdrucksfülle mit mangelhafter Anknüpfung an die Außenwelt. Der Träger dieses Ausdrucksmittels hat viel zu sagen, aber er findet keine Worte. Das Bewußtsein ist nur nach seiner dunklen, drängenden Seite hin lebendig; die weltzugewandte, klare, mitteilungsfähige ist noch unentwickelt. Es fehlt an Technik. Der sichtbare Ausdruck ist unbeholfen. Es wäre verfehlt, diese Schwerfälligkeit auf eine geringe Tiefe des Erlebens zurückzuführen. Man begeht oft diesen Fehler bei der Beurteilung primitiver Menschen und Kulturen. Der primitive Mensch ist gar nicht auf einen voll entfalteten Ausdruck angewiesen. Das geringste Zeichen weckt in ihm einen Sturm von Gefühlen, von dem wir uns gar keine Vorstellung machen können, und den zu erzeugen all unsere vollendete Technik des Ausdrucks nicht imstande wäre. Hier äußert sich wieder das Gesetz der Polarität. Je mehr Ausdrucksfülle, desto weniger klare Mitteilung.[1] Ein so unmitteilsames Aus-

[1] Ein einfaches Beispiel ist die Handschrift. Sie ist zugleich Ausdruck und Mitteilung. Geschäftsbriefe, in denen es mehr auf die klare Mitteilung als

drucksmittel kann aber dem Menschen auf die Dauer nicht genügen. Der Mangel an Klarheit, an Weltweite, an Wirkungsferne, an Mitteilungsmöglichkeit wirkt trotz aller Erlebnisfülle beengend. So sucht der Mensch seine Technik zu verbessern, er will Herr werden über sein Instrument. Mittelbarkeit bedingt innere Mäßigung. Aber indem das subjektive Ich in seiner unmittelbaren Besonderheit zurückgedämmt wird, kann nun das tiefere Ich, das Ich der Welt, das zu allem Äußeren das Innerste ist, geheimnisvoll aufleuchten. Der Ausdruck hängt dann für einen Augenblick in der Schwebe des herrlichsten Gleichgewichts. Der höchste Grad der Ichentfaltung und der Weltwirkung ist erreicht. Eine einzige Linie verbindet das äußere Weltbild mit der persönlichen Bewegungsmitte und deutet tiefer auf die bewegende Mitte der ganzen Welt. In dieser spielenden Freiheit des Ausdrucks, in dieser Helle des Bewußtseins weiß sich der Mensch auch am stärksten bestimmt; in solchen Augenblicken sagt er aus tiefster Überzeugung heraus: Ich kann nicht anders. Nur ein verschwindendes Weilchen ruht der Ausdruck in solcher Vollendung. Und schon neigt er sich gegen das Äußere. Der Mensch meint, die Gnade des vollkommenen Ausdrucks von außen her zwingen zu können. Die Ordnung, die von innen her gelang, soll durch äußere Gesetze erfaßt werden. Der Klassik folgt der Klassizismus. Die Leere des Klassizismus ruft als Reaktion die Romantik herauf. Vergeblich strebt aber die Romantik nach der vollendeten Schönheit. Vom Klassizismus zurückgeschreckt, will sie innere Fülle ohne äußere Ordnung, — Ursprünglichkeit ohne Weltwirklichkeit. So entstehen die mannigfaltigsten Gegensätze. Der Mensch spannt sein Formvermögen bis zum äußersten. Der Künstler wird zum Virtuos. Er fängt an, mit den Formen zu spielen. Bei allem, was er tut, hat man nun das Gefühl: er kann auch anders. Er verfügt über alle Möglichkeiten; seine Mitteilungsfähigkeit geht

auf den Ausdruck eines bewegten Gemütes ankommt, sind im allgemeinen deutlich geschrieben. Wenn aber einer im Sturm des Erlebens einen Brief schreibt, so mag es vorkommen, daß die Leserlichkeit der Schriftzüge unter dem Ausdruck der inneren Bewegung leidet.

ins Unbegrenzte, — eben weil er innerlich nicht mehr gebunden ist, weil er im Grunde nichts mehr mitzuteilen hat. Aber auch die Freude am Spielen verleidet mit der Zeit. Die letzte Freude, die dem schaffenden Menschen des Untergangs übrigbleibt, ist: die Formen spielend zu zerbrechen. Dann steigen aus primitiven Schichten neue, barbarische Formen herauf. Heute kann man alle Momente der Form überblicken von der Erschütterung der Klassik über die leere Äußerlichkeit des Klassizismus und die dumpfe Innerlichkeit der Romantik zum virtuosen Spielen mit der Form, dann zum Zerbrechen der schalgewordenen Formen und zum Einbruch der primitiven Form.[1] Für den Menschen kommt aber nicht nur ein einzelnes Ausdrucksmittel in Betracht, sondern eine gleichzeitige Vielheit. Dadurch bekommt der „Moment" eine neue Komplexität. Jede Lebensschicht hat ihre besonderen Ausdrucksmittel, die mit ganz eigener Schwere, eigenem Rhythmus sich entwickeln. Man könnte auf dieser Eigengesetzlichkeit der Lebenssphären eine vergleichende Biologie der Ausdrucksmittel aufbauen. Wie aufschlußreich wäre etwa eine Biologie der menschlichen Bekleidung. Biologie, nicht Biographie. Erforschung des Logos, der Gesetzmäßigkeit, nicht Beschreibung des verflossenen Geschehens. Man könnte zeigen, wie die Ausdrucksmittel, die an die schattenhafte Randsphäre der Aufmerksamkeit gelangen, erstarren. Wer denkt noch daran, daß der Kragenausschnitt des Herrenkleides noch an die Zeit erinnert, da die bewegtere Lebensweise die Möglichkeit des Auf- und Zuknöpfens erforderte. Wie komisch dieses unverwendbare, erstarrte Knopfloch! Wie viel komischer noch die einsamen, unbeherrschten Knöpfe auf

[1] Ein paar Beispiele aus verschiedenen Ausdruckssphären:

	Musik:	*Schauspiel:*	*Politik:*
Klassik:	Mozart Beethoven	Shakespeare Goethe	Königtum von Gottes Gnaden
Klassizismus-Romantik:	Mendelssohn Schumann	Schiller Büchner	Imperialismus Sozialismus
Virtuoses Spiel:	Richard Strauß	Bernstein	Parlamentarismus
Zerbrechen der Form:	Schönberg	Pirandello	Bolschewismus
Einbruch der primitiven Form:	Jazzband	Kino	Faszismus

dem Rücken! Wer weiß noch, daß ſie auch aus der Zeit ſtammen, da man die Rockſchöße hinten aufknöpfte, um die Knie für den weit ausholenden Marſchſchritt frei zu bekommen. Das alles iſt in dem Augenblick, da man nicht mehr darüber verfügte, im Bewußtſein erloſchen. Für die Frau ſpielt aber das Kleid noch eine große Rolle als geſchlechtliches Lock- und Reizmittel. Darum bleibt es immer im Vordergrund des Bewußtſeins. Je raſcher ein Reiz wirkt, deſto ſchneller ſtumpft er ab. Daher das raſende Tempo im Wechſel der Frauenmode. Dies Tempogeſetz gilt für alle Ausdrucksmittel. Aber immer nur die Ausdrucksmittel werden von ſolchen Geſetzen getroffen. Eine feinfühlende Frau kann das unter phyſiologiſch-pſychologiſch-hiſtoriſchen Einflüſſen entſtandene Kleid in freier Schöpfung zum reinen Bild der abſichtsloſen Schönheit umgeſtalten.[1] Die Kultur (als Zuſammenfaſſung aller Ausdrucksmittel) iſt wie das farbenbunte Gewand eines ganzen Volkes, an dem Generation um Generation weiterwebt, bald die hellen, bald die dunklen Fäden häufend. Nicht gleichmäßig wird überall gearbeitet. Manche Fäden

[1] Daß wir hier das Beiſpiel des Kleides genommen haben, iſt nicht bloße Willkür. Das Kleid iſt das exemplariſche Ausdrucksmittel. Alles, was Ausdrucksmittel im allgemeinen iſt, kann in die Sprache des Schneiders überſetzt werden. Das iſt die geniale Intuition, die dem „*Sartor resartus*" Carlyle's zugrunde liegt. Alle Menſchen ſind unbekleidet einander ziemlich gleich; was ſie beim erſten Blick ſo ſehr voneinander unterſcheidet, iſt das Kleid. Die ganze Geſchichte ſpiegelt ſich im Wandel des Kleides; anzufangen beim adamitiſchen Feigenblatt, das höchſter Ausdruck der Scham in techniſch-primitivſter Form iſt, über die kulturellen Wucherformen der Turnüre, des Armelwulſtes und anderer Lächerlichkeiten zurück zur Auflöſung des Kleides, zur bekleideten Nacktkultur unſerer Zeit. Carlyle weiſt darauf hin, daß auch Goethe die ganze Diesſeitigkeit unter dem Bild des Kleides geſehen hat. Der Erdgeiſt entwirft ein Bild ſeines Wirkens:

In Lebensfluten, im Tatenſturm
Wall' ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechſelnd Weben,
Ein glühend Leben,
So ſchaff ich am ſauſenden Webſtuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

bleiben eine Zeitlang liegen, bis eine neue Generation sie aufnimmt. Der Zug der Zeit drängt sich bald an dieser, bald an jener Stelle vor. Jedesmal entsteht ein neuer Gesamteindruck, eine neue Struktur des Gesamtbewußtseins. Wenn dieses Gesamtbewußtsein den Charakter der Ganzheit bekommt, dann entsteht Kultur im prägnanten Sinne. Die verschiedenen Lebenssphären, verschieden verteilt auf verschiedene Volksschichten, klingen zusammen. Die Staatsform, der wirtschaftliche Bau, das philosophische Bewußtsein, das künstlerische Schaffen, der religiöse Kultus fügen sich harmonisch, hierarchisch zusammen. Aus dieser Zusammenfassung aller Kräfte erwächst ein einheitliches Gesamtbewußtsein des Volkes. Zugleich beruht auf diesem Gesamtbewußtsein die Möglichkeit des Zusammenarbeitens. Jedes Glied des Volksganzen wird sich eines Anteils am Gesamtschaffen bewußt; so wird sein Dienen zur freiwilligen Mitwirkung. Alles bekommt einen Sinn. Das Volk wird sich seiner Besonderheit und seiner Stellung zu den andern Völkern bewußt. Es erkennt seine Sendung, fühlt seinen eigenen Beruf. Es weiß sich ausgesandt mit einer besonderen Mission. Die Existenz eines Volkes hängt an diesem Bewußtsein. Darum ist das Volk der Juden trotz aller Verbannungsnöte noch so lebendig geblieben, weil sich in ihm beständig das Bewußtsein der Sendung erneuert. Dieses Bewußtsein liegt allen großen Epochen zugrunde. Eine große Epoche wird sich eines Sinnes bewußt, der über die gewöhnliche Triebbefriedigung hinausweist. Sie weiß etwas davon, daß das Leben nicht der Güter höchstes ist. Sie ahnt hinter dem Leben einen tieferen Sinn. Sie sucht nicht Erfüllung im Gegebenen. Sie schaut aus nach dem Grund alles Gegebenen. Das Gegebene ist nur ein Hinweis auf diesen Urgrund. Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Alles Vergängliche hat seinen Sinn und seine Würde darin, daß es sichtbarer Ausdruck des Unvergänglichen ist, daß es einen göttlichen Urgedanken verwirklichen soll.

Dieses Bewußtsein, das in den großen historischen Stunden aufwacht, kann auf einmal ins Äußerliche umschlagen und wird völkisches Selbstbewußtsein, nationaler Egoismus. Der Zug ins

Ganze, das Bewußtsein, eine Sendung für die andern Völker zu haben, wird zum Imperialismus. Kultur wird Zivilisation. Das Äußere wird um seiner selbst willen gesucht. Das Leben, die Macht, die Triebbefriedigung treten in den Vordergrund. Der Zusammenhang mit der schöpferischen Mitte, mit dem Quellpunkt der Ewigkeit bricht ab. Die einzelnen Lebenssphären verfallen ihrer Eigengesetzlichkeit. Die Formen verlieren ihre Ausdrucksfülle und symbolische Tiefe. Sie erstarren, werden bloße Äußerlichkeit, Verkehrsmittel, nackte Mitteilung. Die Volksglieder werden einander fremd. Mit Gewalt erzwingt die führende Schicht den Gehorsam der Masse. Die Spannung zwischen den höheren und niederen Klassen wächst. Da und dort kommt es zu Zusammenstößen. Nach größeren oder kleineren Erschütterungen bricht dann endlich das Kulturgehäuse zusammen. Die Größe des Ereignisses soll uns aber nicht die historische Perspektive verrücken. Der Untergang des Abendlandes ist nicht der Untergang der abendländischen Menschheit, sondern nur der Zusammenbruch der abendländischen Ausdrucksformen.

Wenn wir nun aber nach dem Gesichtspunkt des Milieus oder des Moments auf das Nebeneinander oder Nacheinander der Kulturen schauen, so kann uns doch die Zugehörigkeit zu einem Volk oder zu einer Zeit als zwingende Notwendigkeit erscheinen. Es scheint sich ein gewisses allgemeines Gesetz in dieser Vielheit der Daseinsformen auszuwirken. Was im Nebeneinander als Polarität sich ausdrückt, tritt im Nacheinander als dialektische Bewegung und Gegenbewegung auf. Auf Zeiten der Bindung folgen Zeiten der Auflösung, auf Zeiten der Verstandeshelle Zeiten der Gefühlsdämmerung, auf Zeiten der Weltweite Zeiten der inneren Vertiefung. Diese Dialektik läßt sich von den kleinsten bis zu den größten Wellenbewegungen beobachten, in der individuellen Entwicklung,[1] in der Abfolge der Generationen, im majestätischen Aufzug der großen Epochen. Das gleiche ließe sich sagen von den polaren Gegenüberstellungen des nordischen und südlichen Menschen, der abendländischen und morgenländischen Kultur. Das Gesetz des Gegensatzes würde

[1] Siehe Einzeldeutungen Nr. 5.

gleichsam als großes historisches Schicksal über jeder individuellen Äußerung walten. Das ist aber nur eine optische Täuschung. Der Sinn dieses Gesetzes wird sichtbar, wenn man nicht im Bereich der Kulturformen bleibt, sondern hinter diesen Formen die bewegende Formkraft sucht. Diese Formkraft ist nichts anderes als der Trieb zur Ganzheit, der immer wieder aus der Einseitigkeit der begrenzten Form nach der „ergänzenden" Gegenseite strebt.

Und weil der Trieb der Ganzheit sich nur in der menschlichen Tat verwirklicht, so hängt doch alle geschichtliche Bewegung an der Entscheidung des einzelnen Menschen. Der Einzelne ist es, der den Epochen ihr Gepräge gibt. Aus dem Werk des Einzelnen schaut das Gesicht der Zeit heraus.

Das ist die Situation des Menschen. Er tritt sein Tagewerk an mit übernommenem Werkzeug. Das, was er in die Hand bekommt, das ist das „Gegebene", seine Begabung. Der eine hat schon von Anfang an den weltweiten Blick, die eroberungsfreudige Vitalität, den sicheren Sinn für das Wesentliche. Sein Milieu ist günstig, der Moment fruchtbar. Der andere ist von Anfang an im Nachteil. Sein Körper ist gebrechlich. Er wird vom geringsten Anlauf müde. Sein Horizont ist beengt. Die Jahreszeit ist vorgerückt. Das Entscheidende ist aber, daß der Mensch seine Gabe als Aufgabe erkenne und erfülle. Er soll sich aneignen, was ihm „gegeben" ist, oder, wie es in Goethes bürgerlich-feierlicher Redeweise lautet: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen." Nur das, was er bewußt hat, darüber kann er verfügen; nur das, worüber er frei verfügt, wird ihm bewußt. Er soll sich genau darüber Rechenschaft geben, wie sein Instrument beschaffen ist; welche Möglichkeiten und Unmöglichkeiten mit der besonderen Struktur seines Werkzeuges verbunden sind, welcher Ausschnitt der Wirklichkeit ihm am nächsten liegt, was das Gebot der Stunde ist. Er kann sich den Möglichkeiten seiner Situation, den Bequemlichkeiten seines Apparates anpassen, um sie zu genießen; er kann dem Schicksal trotzen, das ihm ein so armseliges Instrument gab. In beiden Fällen kann man sagen, daß der Mensch — „heimlich aufzehrend seinen

eigenen Wert in ungenügender Selbſtſucht" — verſagt vor der letzten Entſcheidung. Die wahre Entſcheidung iſt die, daß man, ſeine Gabe und ſeine Grenze erkennend, nun leidenſchaftlich aus dem tiefen Urſprung ſeines Ichs heraus ins Ganze ſtrebt. Es gibt keinen ſo verlorenen Winkel in der Welt und in der Zeit, daß von ihm aus dieſer Durchbruch ins Ganze nicht möglich wäre. Irgendwo iſt ein Punkt, wo der eherne Kreis der Notwendigkeit noch nicht geſchloſſen iſt, wo ein Weg offen ſteht, eine Aufgabe, die nur mit der Gabe dieſes beſonderen Menſchen zu löſen iſt, der Löſung wartet, — ſo kann auch über dem Tagewerk des Verlorenſten, wenn er ſeinen Weg geht, etwas von poſitiver Verwirklichung, von verwirklichter Ganzheit leuchten. Aber auch negative Entſcheidung hat einen Sinn. Doppelte Verneinung iſt gleich Bejahung. Wer zu einem Nichtſeienden Nein ſagt, der bekennt ſich zum wirklich Seienden. Wer die Unzulänglichkeit der menſchlichen Verwirklichung erkennt und bekennt, wer ſich nicht zufrieden gibt mit angeblicher Ganzheit und mit gemachter Lebendigkeit, der deutet auch zurück in den Urſprung des Seins. Mehr noch als in vorweggenommenen Harmonien kann in der Tragik eines äußeren Untergangs der Sinn des Daſeins aufleuchten. Und ſo wird trotz aller zeitlich-geſchichtlichen Gebundenheit das Leben der Menſchen Präludium der Ewigkeit. In dieſem Sinne gilt das große Wort Rankes:

„Jede Epoche iſt unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, ſondern in ihrer Exiſtenz ſelbſt, in ihrem eigenen Selbſt."

4. Kapitel.

Der statische Mensch.

„Wir wollen halten und dauern,
Fest uns halten und fest der schönen Güter Besitztum."
(Hermann und Dorothea.)

Es gibt keinen Menschen, der bloß in der statischen Dimension lebte. Aber Menschen gibt es genug, die mit ihrer dreidimensionalen Seele in einem von der Geschichte geschaffenen statischen Apparat stecken. Was für eine Lebenshaltung und für ein Weltbild sich von hier aus ergibt, soll im folgenden untersucht werden.

Am Grund der statischen Lebenshaltung lebt die Angst. Die Angst vor jeder ungebändigten Bewegung: vor der fesselosen Naturkraft, vor den unbeherrschten Dämonen der Seele, vor dem unberechenbaren Walten des Schicksals. Man denke sich den Urmenschen, der vor den wechselnden Gefahren des Waldes Schutz sucht in der Höhle am Berge, hinter unbewegten Felsblöcken und toten Baumstämmen, oder den modernen Menschen, der in der Eisen- und Steinhöhle eines Großstadthauses sich sichern will vor allen rohen Naturmächten. Das, was Schutz bietet gegen die Bewegung, ist das Unbewegte; das, was Sicherheit gibt gegen Veränderung, ist das Konstante, das sich selber identisch Bleibende. Indem sich der Mensch vorsichtig allem Konstanten in der Wirklichkeit entlang tastete, indem er den Sinn für das Stehende, den Verstand, immer mächtiger werden ließ, gelang es ihm, einen Bezirk von sauber begrenzten Dingen, überschaubaren Zusammenhängen, gesetzlich geregelten Bewegungen abzuzirkeln, innerhalb dessen er sich sicher fühlen konnte. Seine Angst verwandelte sich in Neugier, Eroberungslust, Herrschsucht. Etwas von sadistischer Machtgier, ein Heißhunger nach Greifbarkeiten, ein krampfhafter Drang,

die Welt sich untertan zu machen, kam über ihn. Immer weiter sollten sich die Grenzen ausdehnen, immer untertäniger sollten die Dinge werden. Überall zeigt sich diese heiße Begehrlichkeit, in deren Erregtheit immer noch die alte Angst sich verrät: im besitzhungrigen Bürger, im weltbezwingenden Techniker und Wissenschaftler. Unter der Fronvogtschaft des Geldes, der Maschine, des Begriffes wird die ganze Wirklichkeit praktisch oder theoretisch gefügig gemacht.

Der verbreitetste Vertreter dieser Geisteshaltung ist der bürgerliche Mensch. Was an ihm typisch ist, ist eben jener Trieb zur Sicherung des Lebens, der auf der Angst vor dem Unvorhergesehenen, Unberechenbaren beruht. Dazu kommt eine bestimmte Abneigung gegen alle Beunruhigung von oben, gegen die Ansprüche aus einem unsichtbaren Jenseits, die das Diesseits seiner Tatsächlichkeit entkleiden könnten. Der Bürger sucht alle offenen Stellen in seiner Welt sorgsam zu verriegeln, um vor allen Überfällen gesichert zu sein.

Bernhard Groethuysen schildert die Entstehung des modernen bürgerlichen Selbstbewußtseins, indem er zeigt, wie im Lauf des 17. und 18. Jahrhunderts unter dem beständigen Angriff der Geistlichkeit der Bürger Zoll um Zoll sein Daseinsrecht erkämpft, wie er sich dann wohnlich einrichtet, sein Leben sorgsam regelt, wie er durch seine Geschäftigkeit zu Besitz kommt, durch Besitz zum Gefühl der gesicherten Existenz. Da wettert ein finsterer Jansenist: „Gott hat nicht zugelassen, daß der Eindruck, den der Tod auf den menschlichen Geist macht, durch irgendein Kunststück abgeschwächt werden könne." Aber gerade der Bürger ist einer dieser Schwachen, von denen derselbe Nicole spricht, die den Gedanken an den Tod abwehren, „indem sie sich verlassen auf ihr Haus, auf ihre Familie, auf ihre Frauen, auf ihre Kinder, auf ihr kleines Gut, auf ihr kleines Stück Land, auf den Acker, den sie selbst bebaut, auf ein kleines Haus, das sie selbst errichtet haben". Der Bürger ist einer von den Feiglingen, die, wie ein anderer Kanzelredner sagt, „sich zu betäuben suchen durch den Lärm, den sie verursachen".

Alle diese Angriffe vermögen aber den Bürger nicht in seiner zunehmenden Selbstsicherheit zu erschüttern. Der größte, monumentalste Bürger der neuen Zeit, Voltaire, geht zur Offensive über. Sein blendend heller Verstand durchleuchtet alle Winkel des Universums. Nirgends bleibt Raum übrig für ein *Mysterium tremendum*. Gott behält vorläufig und auf gutes Verhalten hin den ehrenvollen Posten eines Weltmaschinenmeisters. Es ist immerhin gut, wenn er seine Maschine in Ordnung hält. Denn Ordnung muß sein. Darauf beruht der Lauf der Welt.

Welche Sicherheit der Mensch nun der Welt gegenüber gewonnen hat, zeigt sich, wenn man das Weltgefühl eines normativen Menschen wie Pascals vergleicht mit dem Weltgefühl einer gut bürgerlichen Seele wie des Genfer Bankiers Necker.

Pascal:

„Ich sehe diese furchtbaren Räume des Alls, die mich umschließen, und finde mich an einer Stelle dieser unendlichen Ausdehnung verhaftet, ohne zu wissen, warum ich an diesen Ort eher als an einen andern gestellt bin, noch warum mir die kurze Frist, die mir zu leben vergönnt ist, zuerteilt worden ist an diesem Punkte eher als an einem andern der ganzen Ewigkeit, die mir vorangegangen, und der ganzen, die auf mich folgt."

Necker:

„Der Mensch ist in dieser Unermeßlichkeit nur ein kaum wahrnehmbarer Punkt, und trotzdem scheint er durch seine Sinne und durch seinen Verstand in Verbindung mit dem ganzen All; aber wie sanft und friedlich ist diese Verbindung! Es ist fast die eines Fürsten mit seinen Untertanen: alles belebt sich um den Menschen herum, und alles bezieht sich auf seine Wünsche und Bedürfnisse; die Natur scheint nur mit ihm beschäftigt zu sein; das Walten der Elemente, die Geräusche der Erde sowie die Strahlen des Lichts scheinen seinen Fähigkeiten und Kräften proportioniert; und während sich die Himmelskörper mit einer für unsere Einbildungskraft erschreckenden Schnelligkeit (hier blickt die Angst vor der Bewegung durch) bewegen und in ihrer Bahn unseren geräumigen Wohnsitz mitreißen, genießen wir, im Schoße unseres Asyls ruhig geborgen und im Schutz, den sich jeder von uns erwählt hat, im Frieden die Menge der Güter, die, durch eine andere wunderbare Wahlverwandtschaft, sich unseren Liebhabereien und den Gefühlen, mit denen wir begabt worden sind, anpassen."[1]

[1] Die „*Déclaration des Droits de l'homme*" ist der konzentrierteste Ausdruck der bürgerlichen Weltauffassung. Fast grotesk mutet uns die „*Déclaration des Devoirs*" an, die in der „*Constitution de l'an III*" unter dem

Vom unerschütterlichen Bankier Necker zum Apotheker Homais ist nur ein kleiner Schritt. Schon in seiner äußeren Erscheinung verrät der Apotheker seine Selbstsicherheit:

„Ein Mann in grünen Lederpantoffeln, ein wenig pockennarbig und mit einer Samtmütze mit Goldtroddel auf dem Kopf, wärmte sich mit dem Rücken gegen den Kamin. Sein Gesicht drückte nichts als Selbstzufriedenheit aus, und er schien ebenso ruhig im Leben zu stehen wie der Distelfink, der über seinem Kopf in einem Weidenkäfig aufgehängt war: es war der Apotheker. . . . ."

Der Vorwurf der Wirtin, er habe keine Religion, wird für ihn ein Anlaß, sein Glaubensbekenntnis abzulegen. Es ist demjenigen Neckers nahe verwandt.

„Ich habe eine Religion, meine Religion, und ich habe sogar mehr als sie alle (die Pfaffen) mit ihren Mummereien und Gaukeleien! Ich verehre Gott, im Gegenteil! Ich glaube an ein höchstes Wesen, an einen Schöpfer, wie er auch sei, gleichviel, der uns in diese Welt gestellt hat, um in ihr unsere Bürger- und Familienvaterpflichten zu erfüllen; aber ich habe es nicht nötig, in einer Kirche silberne Gefäße zu küssen und aus meiner Tasche einen Haufen Schelme fett zu machen, die besser leben als wir! Denn man kann ihn ebensogut in Wald und Feld verehren oder sogar, wie die Alten, durch die Betrachtung des Himmelsgewölbes. Mein Gott ist der Gott des Sokrates, Franklins, Voltaires und Bérangers! Ich bin für die „*Profession de foi du vicaire savoyard*" und für die unsterblichen Grundsätze von 1791. Infolgedessen anerkenne ich keinen guten Teufel von liebem Gott, der zwischen seinen Rabatten spazierengeht mit dem Spazierstock in der Hand,

---

Eindruck der Schreckensherrschaft der „*Déclaration des Droits*" hinzugefügt wurde:

Art. 2. Alle Pflichten des Menschen und Bürgers fließen aus diesen zwei Grundsätzen, die von der Natur in jedes Herz eingegraben wurden: Was du nicht willst, das man dir tu, das füg auch keinem andern zu; und: erweise immer dem andern das Gute, das du von ihm erfahren möchtest.

Art. 3. Die Verpflichtungen des Einzelnen gegen die Gesellschaft sind, daß er sie verteidige, ihr diene, den Gesetzen untertan sei und die Hüter des Gesetzes ehre.

Art. 4. Niemand ist ein guter Bürger, der nicht auch ein guter Sohn, ein guter Vater, ein guter Bruder, ein guter Freund, ein guter Gatte ist.

Art. 5. Keiner ist ein Ehrenmann, der nicht aufrichtig und fromm die Gesetze beobachtet.

Art. 8. Auf der Erhaltung des Besitzes beruhen Landwirtschaft, alle Arten von Produktion, jede Arbeitsmöglichkeit und die ganze soziale Ordnung.

Art. 9. Jeder Bürger hat dem Vaterland und dem Schutz der Freiheit, der Gleichheit, des Besitzes zu dienen, so oft ihn das Gesetz dazu aufruft.

der seine Freunde im Bauch von Walfischen versorgt, der mit einem Aufschrei stirbt und nach drei Tagen aufersteht: absurde Dinge schon an sich und im übrigen allen Gesetzen der Physik widersprechend."

Daß der Bürger das konstante Element im Wechsel der Erscheinung ist, zeigt der Schluß der „*Madame Bovary*":

„. . . Seit dem Tode Bovarys sind in Yonville drei Ärzte einander nachgefolgt, ohne Erfolg zu haben; denn Herr Homais hat sie sofort aus dem Feld geschlagen. Er hat eine verteufelte Kundschaft. Die Autoritäten schonen ihn, die öffentliche Meinung schützt ihn. Er hat unlängst das Kreuz der Ehrenlegion erhalten."

Drei Züge treten in der komischen Spielart des Bürgers besonders hervor: die Sorge für sein körperliches Wohl, die Untertänigkeit unter das Gesetz und die andächtige Verehrung des Besitzes Alle drei Züge entspringen dem gleichen Grundgefühl: der Angst vor beunruhigendem Wechsel, — der gleichen Grundbewegung: Flucht aus der bewegten Zeit in den unbewegten, festen, begrenzten, gesetzlich gesicherten Raum. Der Körper ist das räumlich Feste an der menschlichen Erscheinung. Auf ihm beruht überhaupt die Möglichkeit des äußeren Daseins. Er ist der liebe Vermittler mit der Außenwelt. Der Bürger trägt ihm Sorge wie einem zerbrechlichen Instrument. Mutwillig es irgendeiner Beschädigung auszusetzen, wäre strafbar. Für seinen Unterhalt muß gesorgt werden, nicht zu viel, nicht zu wenig, alles mit Maß und Regel, dabei fährt man am sichersten. Der Bürger interessiert sich sehr um alles, was mit seiner teuren Leiblichkeit zusammenhängt. Der bürgerliche Roman kommt diesem Interesse gern entgegen. Man denke an das Haarwuchsmittel in Balzacs „*César Birotteau*", an das Zahnweh oder an den Typhus in Thomas Manns „Buddenbrooks", an die Tuberkulose und die ungeheure Rolle der Physiologie überhaupt im „Zauberberg".

Der Sinn für das begrenzte Dasein, für körperliche Greifbarkeit ist immer begleitet von der untertänigen Verehrung des Gesetzes. Alles Ungeregelte, Ungewohnte ist dem Bürger zuwider: daß man zu spät zum Essen kommt, daß es Leute gibt, die Nachtlärm machen, daß die Kinder Grillen haben und aus der Art schlagen. Hier müßte als Illustration die ganze Welt des realistischen Ro-

mans heraufbeschworen werden, mit seinem Glauben an die Macht der Naturgesetze, seiner Unterwürfigkeit unter die Macht des Milieus.

Der Besitz ist dasjenige, wodurch man sich gegen die Wechselfälle des Schicksals sichert. Er ist der sichtbare Ausdruck des räumlichen Daseins. Er ist der zureichende Grund des bürgerlichen Lebens. Als Besitzender fühlt sich der Bürger seines Daseins gewiß. Schon Molière kennzeichnet den bürgerlichen Edelmann dadurch, daß er ihn immer wieder mit Nachdruck ausrufen läßt: *„Laquais! holà, mes deux laquais!"* Und Pascal gibt uns eine scharf und heftig hingeworfene Skizze des besitzfreudigen Bürgers:

„Certains auteurs, parlant de leurs ouvrages, disent: ‚Mon livre, mon commentaire, mon histoire, etc.' Ils sentent leurs bourgeois qui ont pignon sur rue, et toujours un ‚chez moi' à la bouche ..."

Liebevoll ausgemalt ist diese Besitzfreude in Gottfried Kellers „Spiegel, das Kätzchen":

„Heutzutage muß die Schönheit obenein vergoldet sein wie die Weihnachtsnüsse, und je hohler die Köpfe werden, desto mehr sind sie bestrebt, die Leere mit einigem Weibergut nachzufüllen, damit sie die Zeit besser zu verbringen vermögen; da wird dann mit wichtigem Gesicht ein Pferd besehen, und ein Stück Sammet gekauft, mit Laufen und Rennen eine gute Armbrust bestellt, und der Büchsenschmied kommt nicht aus dem Hause; da heißt es, ich muß meinen Wein einheimsen und meine Fässer putzen, meine Bäume putzen lassen und mein Dach decken; ich muß meine Frau ins Bad schicken, sie kränkelt und kostet mich viel Geld, und muß mein Holz fahren lassen und mein Ausstehendes eintreiben; ich habe ein Paar Windspiele gekauft und meine Bracken vertauscht, ich habe einen schönen eichenen Ausziehtisch eingehandelt und meine große Nußbaumlade drangegeben; ich habe meine Bohnenstangen geschnitten, meinen Gärtner fortgejagt, mein Heu verkauft und meinen Salat gesäet, immer mein und mein vom Morgen bis zum Abend..:"

Aus ganz andern Regionen heraus spricht Rainer Maria Rilke sein Urteil über dieses Mein-Sagen des Bürgers:

„Du mußt nicht bangen, Gott. Sie sagen: mein
zu allen Dingen, die geduldig sind.
Sie sind wie Wind, der an die Zweige streift
und sagt: mein Baum.

Sie merken kaum,
wie alles glüht, was ihre Hand ergreift, —
so daß sie's auch an seinem letzten Saum
nicht halten können, ohne zu verbrennen.

Sie sagen mein, wie manchmal einer gern
den Fürsten Freund nennt im Gespräch mit Bauern,
wenn dieser Fürst sehr groß ist und — sehr fern.
Sie sagen mein von ihren fremden Mauern
und kennen gar nicht ihres Hauses Herrn.
Sie sagen mein und nennen das Besitz,
wenn jedes Ding sich schließt, dem sie sich nahn,
so wie ein abgeschmackter Scharlatan
vielleicht die Sonne sein nennt und den Blitz.
So sagen sie: mein Leben, meine Frau,
mein Hund, mein Kind, und wissen doch genau,
daß alles: Leben, Frau und Hund und Kind
fremde Gebilde sind, daran sie blind
mit ihren ausgestreckten Händen stoßen.
Gewißheit freilich ist das nur den Großen,
die sich nach Augen sehnen. Denn die andern
wollens nicht hören, daß ihr armes Wandern
mit keinem Dinge rings zusammenhängt,
daß sie von ihrer Habe fortgedrängt,
nicht anerkannt von ihrem Eigentume,
das Weib so wenig haben wie die Blume,
die eines fremden Lebens ist für alle. . . .

Doch es gibt auch heroische Spielarten des statischen Menschen. Der Drang zur Weite schafft die großen Typen des Eroberers, des Entdeckers, des Herrenmenschen. Tatsachenmenschen großen Stils wie Cecil Rhodes oder Leopold von Belgien stehen würdig neben den Helden der Urzeit. Es gibt auch den aggressiven statischen Menschen, der um seinen Platz an der Sonne kämpft, der seinen häuslichen Herd heldenhaft verteidigt. Die geistige Form der statischen Lebenshaltung ist die des Positivisten, des Tatsachensammlers. Auch hier gibt es große Formate. Paul Valéry hat in seiner Darstellung des europäischen Menschen das edelste, reinste Bild des Statikers gezeichnet. Nachdem er von der römischen und christlichen Komponente im europäischen Geiste gesprochen hat, wendet er sich dem Anteil Griechenlands zu:

„Das, was wir Griechenland verdanken, ist vielleicht das, was uns am tiefsten von der übrigen Menschheit unterschieden hat. Wir verdanken ihm die Disziplin des Geistes, das außerordentliche Beispiel der Vollkommenheit auf allen Gebieten . . . Aus dieser

Disziplin ging die Wissenschaft hervor. Unsere Wissenschaft, das heißt, das charakteristischste Erzeugnis, der sicherste und persönlichste Ruhm unseres Geistes. Europa ist vor allem die Schöpferin der Wissenschaft. Es hat eine Kunst aller Länder gegeben, eine wirkliche Wissenschaft nur in Europa. Zweifellos bestand vor der griechischen in Ägypten und Chaldäa eine Art Wissenschaft, deren Resultate zum Teil jetzt noch bemerkenswert erscheinen können; aber es war eine unreine Wissenschaft, die sich bald mit der Technik irgendeines Handwerks vermengte und bald sehr unwissenschaftliche Bestrebungen in sich begriff. Die Beobachtung hat immer bestanden. Die Beweisführung ist immer verwendet worden. Aber diese wesentlichen Elemente gewinnen ihren Wert und erhalten ihren regelrechten Erfolg nur, wenn keine andern Faktoren ihre Anwendung stören. Um unsere Wissenschaft aufzubauen, mußte ihr ein relativ vollkommenes Vorbild vor Augen gestellt, ein erstes Werk mußte ihr als Ideal geschenkt werden, ein Werk, das alle Genauigkeit, alle Sicherheit, alle Schönheit, alle Zuverlässigkeit verbürgte, das ein für allemal den Begriff Wissenschaft als reine Konstruktion, losgelöst von dem andern Sinn als den des Gebäudes an sich definierte.

Die griechische Geometrie ist dieses unbestechliche Vorbild geworden, nicht nur das jeder Erkenntnis, die auf den Zustand ihrer Vollkommenheit hinzielt, vor Augen gestellte Vorbild, sondern auch das unvergleichliche Vorbild der typischsten Eigenschaften des europäischen Intellektes. Ich kann nie an die klassische Kunst denken, ohne unwiderstehlich im Monument der griechischen Geometrie ihr Paradigma zu sehen . . . Zweifellos hat diese Geometrie, die einst so unumstößlich schien, viele Fehler in ihrem Kristall aufgewiesen . . . Aber wir müssen uns die Neuheit vorstellen, die diese gleichsam feierliche Form bedeutete, diese Form, die in ihrer allgemeinen Linienführung so schön und so rein ist. Man muß an diese großartige Einteilung der geistigen Momente denken, an die wundervolle Ordnung, in der jeder Vernunftakt klar eingeordnet, klar von den andern getrennt ist; man denkt dabei an die

Struktur von Tempeln, ſtatiſcher Gefüge, deren Elemente alle ſichtbar ſind und ſich in ihrer Funktion offenbaren. Das Auge betrachtet die Belaſtung, die Tragkraft, die Verteilung der Belaſtung, die Baumaſſe und die Mittel ihres Gleichgewichts, es gliedert und beherrſcht mühelos dieſe wohlgeſchichteten Maſſen, deren Geſtalt und Wucht ihrer Aufgabe und ihrem Volumen angemeſſen ſind. Dieſe Säulen, dieſe Kapitäle, dieſe Architrave, dieſe Geſimſe mit all ihren Teilen und die Ornamente, die daraus hervorgehen, ohne je ihren Platz und ihre Zweckbeſtimmung zu überſchreiten, erinnern mich an dieſe Glieder der reinen Wiſſenſchaft, wie die Griechen ſie begriffen hatten: Definitionen, Axiome, Lemmata, Theoreme, Corollarien, Porismen . . . das heißt, an das ins Sichtbare erhobene Gefüge des Geiſtes, an die vollkommen umriſſene Architektur der Intelligenz — den dem Raum durch das Wort errichteten Tempel —, aber ein Tempel, der ſich ins Unendliche erhebt."

Wer den Raum in ſolcher reinen Harmonie erlebt, dem iſt das Räumliche nichts anderes als der ſichtbare Leib der Gottheit geworden. Die Welt iſt für ihn kein Gefängnis, ſondern der Tempel des Allerhöchſten. Dem entſpricht auch die innere Ruhe und Heiterkeit, mit der er die Welt betrachtet. Es iſt nicht die ſtarre Unbewegtheit eines verdinglichten Ichs, ſondern das Gleichgewicht deſſen, der ſich in der umfaſſenden Harmonie des Ganzen geborgen fühlt. Daß eine bürgerliche Hantierung in feierlichen Stunden ſolchen Sinn bekommen kann, zeigt der Segenswunſch, den der alte Eichmeiſter im „Grünen Heinrich" dem jungen auf die Wanderſchaft ausziehenden Künſtler mitgibt: „Und nun will ich Euch zum guten Abſchied noch eichen, daß Ihr in allen Dingen Maß haltet." Er holte ein längliches Futteral herbei, nahm aus demſelben ein amtliches Urmaß, fein aus glänzendem Metalle gearbeitet, legte es mir an den Hals und ſagte: „Bis hier hinauf dürfen Glück und Unglück, Freude und Kummer, Luſt und Elend gehen und reichen. Mag's in der Bruſt ſtürmen und wogen, der Atem in der Kehle ſtocken! Der Kopf ſoll oben bleiben bis in den Tod!" Auch in

diesen höchsten, der Ganzheit am nächsten stehenden Formen des bürgerlichen Menschen klingt noch von ferne die Angst vor der Bewegung durch. Sie macht uns aufmerksam auf die Einseitigkeit und Gefahr der statischen Einstellung. Am deutlichsten deckt Ferdinand Ebner den inneren Defekt des „euklidischen Menschen" auf.

„Mit Bewußtsein begehrend, in der Erdgebundenheit seiner Existenz nach den Gütern dieser Welt und Erde greifend, wurde der Mensch . . . zum messenden und rechnenden, aber auch zum rechtenden und Recht sich schaffenden Wesen, zum Wissenschafter und Mathematiker. Allem mathematischen Denken liegt ein Messen und Vergleichen zugrunde und diesem wieder psychologisch das Begehren . . . denn „psychologisch" entspringt ja das Denken dem Begehren; das Besitzergreifenwollen von irgend etwas wurde in ihm zum abstrakten Begreifenwollen . . . Denken ist einerseits ein Ausdruck des Haben-, andrerseits jedoch des Seinwollens. „Ich denke" kann heißen: ich denke, wie ich mir dieses oder jenes aneignen oder, handelt es sich um eine drohende Gefahr, vom Leibe halten kann; wobei dieses „Sich-Aneignen" und „Sich-vom-Leibe-Halten" sehr „vergeistigte" Formen annehmen kann. Es kann aber auch noch etwas wesentlich anderes bedeuten, insofern eben das Denken nicht nur aus dem Begehren schlechthin hervorgeht, sondern auch aus dem „Wollen", ein Wort, das nur in der Beziehung auf den Menschen, nicht wie bei Begehren auch auf das Tier, einen Sinn hat. Nicht *cogito, ergo sum*, sondern: ich denke, weil ich noch „nicht" bin, nämlich das nicht bin, was ich sein will — oder sein soll. Im „Habenwollen" wurzelt die Konzeption der „Begriffe", im „Seinsollen" die der Idee . . . Rasen im Unbefriedigtsein des Begehrens, Rasen im Schmerz des Daseins — dahinter steckt die Geistigkeit der menschlichen Existenz. Nur der Mensch, nicht das Tier wird wahnsinnig . . . Mathematik ist die ganz in die Sphäre des theoretischen, abstrakten Denkens erhobene, selbstverständlich am Ende auch hier mißlingende „Selbstsetzung" und Verabsolutierung des Ichs, das all sein Begehren und Wollen, worin es ja seine innere, subjektive Wirklichkeit hat, auf faktisches

Haben- und sogar Seinwollen verzichtend, in ein ganz abstraktes mathematisches „Begreifenwollen" umgewandelt und damit aber auch tatsächlich „unwirklich" gemacht hat. Dabei ist das Ich zwar ganz unkenntlich geworden. Aber doch noch immer da. Man mag wohl wie die Griechen in der Kugel den vollkommensten geometrischen Körper sehen. Was ist nun das Zentrum jeder ideellen Kugel? Nichts anderes als das Ich der Raumanschauung. Freilich liegt die Wirklichkeit des Ichs nicht in der Sphäre des Räumlichen, sondern des Zeitlichen, und auch die Konzeption der Idee, in der das Ich in seiner Einsamkeit seine geistige „Existenzbestimmtheit" sucht, hat, obwohl sich die Idee als etwas „Ewiges" gibt, die Zeit als ein „reales" Moment des menschlichen Existierens zur Voraussetzung. Denn die Idee wurzelt im Wollen, und dieses, in seinem „Gerichtetsein", selbst seinem auf das Ewige Gerichtetsein, liegt immer in der Zeit. Weil nun im wissenschaftlich-mathematischen Denken diese in der Zeit liegende innere Willenswirklichkeit des Ichs zum Verschwinden gebracht ist, darum gibt sich die mathematische Thesis mit dem Anspruch auf zeitlose, ewige Gültigkeit. Diese Ewigkeit ihrer Wahrheit aber ist eine abstrakte und nicht konkrete wie die der Wahrheit des göttlichen Worts, das ja bestehen wird, wenn auch Himmel und Erde vergangen sein werden." Mit der Unterdrückung der Zeit, die Ebner schildert, geht die Verdrängung der inneren, spontanen Bewegung parallel. Wie sich das in ganz seltsamen Reaktionen des Empfindungs- und Ausdrucksapparates kundgibt, wie der Mensch langsam erdrückt wird unter den Mächten des Milieus, das zeigt wiederum mit furchtbarer Deutlichkeit der naturalistische Roman. Der dem Raum verfallene Mensch treibt unaufhaltsam dem negativen Pol des Statischen zu: der Erstarrung, dem Tode.[1] Die gleichförmige Regel, die gesetzmäßige Bewegung wird zum ewiggleichen, stumpfen Gang der Maschine. Paul Valéry, der so begeistert den Psalm des euklidischen

[1] „*L'analyse,*" *sagt Ramuz im „Grand Printemps", „suppose l'inertie, l'état de mort ou du moins de repos, l'état de ce qui a été, non de ce qui est, encore moins de ce qui devient. On ne dissèque que les cadavres.*"

Menschen sang, konstatiert mit Grausen, wenn er in die Wirklichkeit schaut, und wohl mit dem heimlichen Bewußtsein, daß jene geometrische Einstellung irgendwie an diesem Furchtbaren schuld ist, die zunehmende Mechanisierung des Lebens:

„Die Maschine regiert. Durch sie ist das menschliche Leben eng gefesselt, dem fürchterlich-exakten Willen des Mechanismus unterworfen. Diese Werke des Menschen sind streng. Sie wirken jetzt auf ihre Schöpfer zurück und bilden sie nach ihnen selbst. Sie bedürfen gutgedrillter Menschen; sie verwischen nach und nach deren Unterschiede und machen sie geeignet für ihre regelmäßige Arbeit, für die Einförmigkeit ihrer Norm. Sie schaffen sich also eine Menschheit zu ihrem Gebrauch, fast nach ihrem Bild. — Es besteht eine Art von Pakt zwischen der Maschine und uns selbst. Je nützlicher die Maschine uns scheint, um so mehr wird sie es; je mehr sie es wird, um so weniger ganz werden wir, unfähig, uns ihrer zu begeben. Es gibt eine Umkehrung des Nützlichen. — Die fürchterlichsten Maschinen sind vielleicht nicht die, die sich drehen, die rollen, die Materie oder Energie tragen oder umformen. Es gibt andere Maschinen, nicht aus Kupfer oder Stahl gebaut, sondern aus auf enge Arbeitsgebiete beschränkten Individuen: Organisationen, Verwaltungsmaschinen, in ihrem Gefüge ahmen sie das nach, was unpersönlich ist an einem Geist. — Der Maßstab für eine Kultur ist die Vervielfältigung und das Wachstum dieser Bildungen. Man kann sie ungeheuren Wesen vergleichen, von grober Empfindung, ihrer selbst kaum bewußt, aber übermäßig ausgerüstet mit allen elementaren und dauernden Funktionen eines übermäßig vergrößerten Nervensystems. Alles, was Beziehung, Transmission, Übereinkunft, Entsprechung ist, erblickt man an ihnen in einem ungeheuren Maßstab: jede Zelle ein Mensch. Sie sind mit unbegrenztem Gedächtnis begabt, wenn es auch so brüchig ist wie Papierfaser. Daraus schöpfen sie alle ihre Reflexe, deren Register die Gesetze, die Reglemente, die Statuten, die Präzedenzfälle sind. Diesen Maschinen entgeht kein Sterblicher, sie hätten ihn denn in ihre Struktur aufgesogen und ihn ihrem Wirken untertan, zu einem beliebigen Element ihrer Kreise gemacht. Das Leben, der Tod, die Vergnügungen, die Arbeiten der Menschen sind Einzelheiten, Mittel, Ereignisse des Wirkens dieser Wesen, deren Herrschaft nur durch den Krieg, den sie untereinander führen, gemildert wird. — Jeder von uns ist ein Teil irgendeines dieser Systeme oder vielmehr gehört immer mehreren verschiedenen Systemen an; und er überläßt jedem von diesen einen Teil des Rechts auf sein Ich, so wie er jedem von ihnen einen Teil seiner sozialen Stellung und seines Daseinsrechts entnimmt. Wir sind alle Staatsbürger, Soldaten, Steuerzahler, Menschen eines bestimmten Berufes, Anhänger irgendeiner Partei, Kinder einer Religion, Mitglieder einer Organisation, eines Klubs. — Angehörig sein . . ist ein merkwürdiger Ausdruck. Wir sind in gewisser Weise durch die immer genauer und eingehender werdende Durchforschung und Analyse der Massen genau abgegrenzte Wesenheiten geworden. Als solche sind wir nur Objekte der Spekulation, bloße Dinge. Hier bin ich nun veranlaßt, schonungslose Worte

auszusprechen, zu meinem Entsetzen gezwungen, zu schreiben, daß die Unverantwortlichkeit, gegenseitige Austauschbarkeit, gegenseitige Abhängigkeit, Einförmigkeit der Sitten, der Formen und selbst der Träume das menschliche Geschlecht ergreift. . . ."[1]

Wir fragen uns: wie ist das möglich?, wenn der Mensch doch eine Ganzheit ist, wie kann er sich so in den Raum, ins Unbewegte hineinverlieren, wo bleibt denn seine innere Dynamik, sein Sinn für die rechte Richtung? Nun, eben in jener Angst vor dem Bewegten ist die Bewegung immer noch lebendig. Sie kommt nicht zum Bewußtsein, weil sie nicht zum Ausdruck kommt, aber aus der Verdrängung bedrängt sie den Menschen, sie läßt ihm keine wirkliche Ruhe, sie hetzt ihn, er kann nicht anders als in atemloser Geschäftigkeit diesem pochenden Geist in ihm nachzugeben. Überall sehen wir in der Großstadt dieses besinnungslose rasende Tempo. Das Auto, der Kino dienen als Ersatz für mangelnde Innenbewegung. Der Chauffeur ist, nach einem geistreichen Aperçu Keyserlings, der Typus des modernen Menschen. Er ist typisch auch für die normative Seite. Das Gefühl für die Richtung findet beim Lenken der gehetzten Maschine eine äußerliche, sportsmäßige Betätigungsmöglichkeit. Der normative Instinkt äußert sich auch in der krankhaften Sucht nach dem Rekord. Die geistige Form, die er beim modernen Bürger annimmt, ist der Glaube an den Fortschritt. Schon Poe und Baudelaire haben schonungslos dieses Lieblingsdogma des modernen Bürgers vom Standpunkt einer höheren Geistigkeit aus beleuchtet.

„Fragt jeden guten Franzosen," sagt Baudelaire, „..... was er unter Fortschritt verstehe, er wird antworten, daß es Dampf, Elektrizität und Gasbeleuchtung ist, Wunder, die den Römern unbekannt waren, und daß diese Entdeckungen von unserer Überlegenheit über die Alten zeugen; so sehr hat sich dieses unglückselige Gehirn verdunkelt, und so sehr haben sich die Dinge einer materiellen und einer geistigen Ebene in bizarrster Weise darin vermengt. Der arme Mensch ist so sehr amerikanisiert durch seine zookratischen und industriellen Philosophen, daß er den Begriff der Verschiedenheiten, welche

[1] „Für mich war das Weltall vollständig ohne Leben, ohne Bestimmung, ohne Willen und selbst ohne Feindseligkeit; es war eine enorme, tote, ungeheure Dampfmaschine, die in stumpfer Gleichgültigkeit weiterrollte, um mich Glied für Glied zu zermalmen." (Carlyle, *Sartor Resartus.*)

die Erſcheinungen der phyſiſchen und der geiſtigen Welt, des Natürlichen und des Übernatürlichen charakteriſieren, verloren hat."

Im Bild des ſtatiſchen Menſchen, das wir entworfen haben, treten die dunklen Stellen ſtärker hervor als die lichten. Doch wenn er ſich ſeiner Grenzen bewußt iſt, erfüllt der ſtatiſche Menſch im Ganzen der Menſchheit eine wertvolle Aufgabe. Ohne den Bürger gäbe es überhaupt keine Kultur. Jeder Menſch, inſofern er an der Kultur teilnehmen will, muß in ſich das Bürgerliche ausbilden.

„Der Krämer", ſagt Baudelaire, „iſt etwas Großes, ein himmliſcher Menſch, den man reſpektieren muß, *homo bonae voluntatis*."

5. Kapitel:

Der dynamische Mensch.

Safe upon the solid rock the ugly houses stand —
Come and see my shining palace built upon the sand ...
(Edna St. Vincent Millay.)

Wie wenn man aus dem betäubenden Lärm eines Maschinensaals in den großen stillen Wald hinaustritt, ist es dem Menschen, wenn er in der Angst und Enge der statischen Welt sich besinnt auf die Welt, die aus inneren, quellenden Kräften sich aufbaut. Dort hieß es:

Alles Erworbene bedroht die Maschine ...

Hier:

Aber noch ist uns das Dasein verzaubert; an hundert
Stellen ist es noch Ursprung. Ein Spielen von reinen
Kräften, die keiner berührt, der nicht kniet und bewundert.

Worte gehen noch zart vom Unsäglichen aus ...
Und die Musik, immer neu, aus bebendsten Steinen
baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus.
(R. M. Rilke in den Sonetten an Orpheus.)

Immer wieder, wenn eine Zeit sich zu stark nach der statischen Seite der Wirklichkeit hin verloren hat, kommt die Reaktion; auf Voltaire folgt Rousseau, auf die Aufklärung der „Sturm und Drang", auf die griechisch drapierte Bürgerlichkeit der Klassik das romantische Zigeunertum, auf die Großstadtgefangenschaft die Wandervogelei. Heute lauscht der maschinell verhetzte Okzident sehnsuchtsvoll hin auf das Waldlied Indiens. Tagore, der Weise aus dem Morgenland, hat wie kein anderer die Wunder der dynamischen Welt beschrieben:

„Die Kultur ist eine Art feste Form, die jede Nation für sich zu schaffen bemüht ist, um ihre Männer und Frauen nach ihrem Ideal bilden zu können. All ihre Einrichtungen, ihre Gesetzgebung, ihre sittliche Beurteilung, ihre be-

wußte und unbewußte Unterweisung, gehen auf dieses Ziel hin. Die moderne Kultur des Abendlandes versucht, mit Hilfe all ihrer organisierten Kräfte die Menschen vollkommen zu machen in bezug auf physische, intellektuelle und sittliche Leistungsfähigkeit. Die Völker verwenden ihre ganze gewaltige Tatkraft darauf, die Herrschaft des Menschen über seine Umgebung auszudehnen; sie spannen jede Fähigkeit an, um sich alles irgend Erreichbare zunutze zu machen und jedes Hindernis auf ihrem Siegespfad zu überwinden. Sie schulen sich beständig für den Kampf gegen die Natur und gegen andre Rassen; ihre Rüstungen werden von Tag zu Tag ungeheurer; ihre Maschinen, ihre Geräte, ihre Organisationen vermehren sich in erstaunlichem Maße. Zweifellos ist dies eine glänzende Leistung und ein großartiges Zeugnis für die Herrscherkraft des Menschen, die kein Hindernis kennt und in der absoluten Gewalt über alle Dinge ihr einziges und letztes Ziel sieht.

Die alte Kultur Indiens hatte ihr eigenes Ideal von Vollkommenheit, dem sie zustrebte. Indiens Ziel war nicht, Macht zu erlangen, es vernachlässigte es, seine Fähigkeiten und Kräfte aufs höchste zu steigern und die Menschen zu Angriffs- und Verteidigungszwecken, zum gemeinsamen Erwerb von Reichtum oder von militärischer und politischer Überlegenheit zu organisieren. Das Ideal, das Indien zu verwirklichen suchte, führte die Besten seiner Söhne zu einem beschaulichen Leben in der Einsamkeit, und die Schätze, die es für die Menschheit erwarb, indem es in die Geheimnisse des wahren Seins eindrang, kamen ihm teuer zu stehen auf dem Gebiete weltlichen Erfolgs. Doch auch dies war eine erhabene Leistung, — es war die höchste Offenbarung jenes Strebens im Menschen, das keine Schranke kennt und das kein geringeres Ziel hat als die Vereinigung mit dem Unendlichen.

Indien hatte seine großen Männer, die hervorragten durch Tugend, Weisheit und Mut; es hatte seine Staatsmänner, Könige und Kaiser; aber welche unter allen diesen waren es, zu denen es aufsah und in denen es das Ideal des Menschen erblickte?

Es waren die Rischis.... Diese alten Seher fühlten in der reinen, klaren Tiefe ihres Gemüts, daß dieselbe Kraft, die in den unendlich mannigfaltigen Formen dieser Welt lebt und wirkt, sich in unserm Innern als Bewußtsein kundgibt, und daß in ihrer Einheit kein Bruch ist. Für diese Seher gab es keinen Riß in ihrer leuchtenden Vision der Vollendung. Selbst der Tod war für sie nicht eine Kluft auf dem Gefilde des Daseins. Der Tod ist ebenso sein Abglanz wie die Unsterblichkeit, sagten sie. Sie ließen keinen wesentlichen Unterschied gelten zwischen Leben und Tod und sagten in unerschütterlicher Zuversicht: Leben und Tod ist eins. Sie begrüßten mit der gleichen heitern Seelenruhe das Leben im Moment des Kommens und im Moment des Scheidens. Das Vergangene und das Zukünftige, beides ist in diesem Leben eingeschlossen. Sie wußten, daß das bloße Erscheinen und Verschwinden nur an der Oberfläche ist, wie die Wellen auf dem See, aber das Leben rinnt weiter im ewigen Strom, der nie fällt und versiegt.

Alles ist aus dem ewigen Leben entsprungen und vibriert von Leben, denn das Leben ist unendlich...

Wenn die Kinder anfangen, die einzelnen Buchstaben des Alphabets zu lernen, so finden sie kein Vergnügen daran, weil sie den wahren Zweck des Unterrichts noch nicht begreifen; es ist natürlich, daß die Buchstaben, solange sie an sich und als isolierte Dinge unsre Aufmerksamkeit fordern, uns ermüden. Sie werden erst eine Quelle der Freude für uns, wenn sie sich zu Wörtern und Sätzen zusammenfügen und uns Gedanken vermitteln.

So verliert auch unsre Seele, wenn sie losgelöst und in den engen Grenzen unseres Ichs eingefangen ist, ihre Bedeutung. Denn ihr innerstes Wesen ist Einheit. Sie kann nur zu ihrer Wahrheit gelangen, indem sie sich mit andern vereint, und nur darin hat sie ihre Freude. Dies ist das Band, durch das der Mensch mit der Welt, in der er lebt, verbunden ist, und er fühlt unendliche Freude, sobald er dieses erkennt, denn dann fühlt er sich eins mit seiner Umgebung. Irgend etwas verstehen, heißt etwas von unserm eigenen Wesen in ihm wiederfinden, und die Entdeckung unsrer selbst außerhalb unser ist es, was uns froh macht. Dies Verstehen des andern verbindet uns mit einem Teil seines Wesens, aber das Band, das die Liebe schlingt, macht ihn uns ganz zu eigen. In der Liebe ist das Gefühl der Verschiedenheit ausgelöscht, und die menschliche Seele hat ihr letztes Ziel erreicht, indem sie aus den Schranken des Ichs hinaustritt und die Schwelle der Unendlichkeit überschreitet. Daher ist die Liebe die höchste Seligkeit, die der Mensch erlangen kann, denn durch sie allein erkennt er, daß er mehr als er selbst, daß er eins mit dem All ist....

Der Strom der Welt hat seine Grenzen, sonst könnte er nicht sein, aber der Sinn seines Daseins zeigt sich nicht in den Grenzen, die ihn einschränken, sondern in seinem Lauf, der der Vollendung zustrebt... Der Mensch hat die große paradoxe Wahrheit entdeckt, daß das Begrenzte nicht in seinen Grenzen gefangen ist, es strömt beständig vorwärts und läßt in jedem Augenblick etwas von seiner Begrenztheit zurück. Ja, Unvollkommenheit ist nicht eine Verneinung der Vollkommenheit, sondern Vollkommenheit, die stückweise in Erscheinung tritt; Endlichkeit ist kein Gegensatz zur Unendlichkeit, sondern Unendlichkeit, die sich innerhalb von Grenzen offenbart....

Unser Leben schlägt wie der Fluß an seine Ufer, nicht um sich von ihnen eingeschlossen zu fühlen, sondern um jeden Augenblick von neuem zu erkennen, daß es nur nach dem unendlichen Meer hin freie Bahn hat. Es ist wie ein Gedicht, das bei jedem Schritt die feste Schranke des Metrums fühlt, aber nicht um durch ihre Starrheit zum Schweigen gebracht zu werden, sondern um im Gleichmaß des Rhythmus die innere Freiheit seiner Bewegungen zum Ausdruck zu bringen. So führen uns auch die Grenzmauern unsrer Individualität, indem sie uns auf der einen Seite in unsern Grenzen festhalten, dem Unbegrenzten zu. Nur wenn wir versuchen, diese Grenzen absolut zu machen, geraten wir in unmögliche Widersprüche und brechen jämmerlich zusammen.

Wenn ein Mensch den rhythmischen Pulsschlag des Seelenlebens der ganzen Welt in seiner eigenen Seele fühlt, dann ist er frei... Dann versteht er den Sinn des Liedes, das der Seher sang: „Aus der Liebe werden alle We-

sen geboren, durch Liebe werden sie erhalten, und in Liebe gehen sie ein, wenn sie von hinnen scheiden."

In der Liebe versinken und verlieren sich alle Widersprüche des Lebens. Nur in der Liebe sind Einheit und Zweiheit nicht im Widerspruch. Die Liebe muß zugleich eins und zwei sein.

Nur in der Liebe ist Bewegung und Ruhe zugleich. Unser Herz ist ewig rastlos, bis es die Liebe findet, dann hat es seine Ruhe. Aber diese Ruhe selbst ist eine intensive Form der Tätigkeit, wo höchste Ruhe und rastlose Tatkraft sich in Liebe begegnen....

Freiheit und Gebundenheit sind in der Liebe keine Gegensätze. Denn die Liebe ist frei und gebunden zugleich. Wenn Gott nur frei wäre, gäbe es keine Schöpfung. Der Unendliche hat sich in das Geheimnis der Endlichkeit gehüllt; Endliches und Unendliches sind in ihm, der die Liebe ist, eins geworden...

Die Wischnu-Religion hat kühn erklärt, daß Gott sich an die Menschen gebunden hat, und daß darin die größte Herrlichkeit des menschlichen Daseins besteht. Er bannt jeden seiner Schritte in den Zauber des wundervollen Rhythmus des Endlichen und strömt seine Liebe in Musik aus, in vollendeten Liedern der Schönheit. Die Schönheit ist sein Werben um unser Herz, sie kann keinen andern Zweck haben. Sie sagt uns überall, daß die Entfaltung von Macht nicht der letzte Sinn der Schöpfung ist; jedes Fleckchen Farbe, jede Note eines Liedes, jede Anmut der Form ist ein Ruf nach unserer Liebe...

In der Musik des rauschenden Stromes ertönt die freudige Zuversicht: Ich werde eins werden mit dem Meere! Daraus spricht keine eitle Anmaßung, sondern echte Demut, denn es ist Wahrheit. Der Fluß hat keine andre Möglichkeit. An seinen beiden Ufern hat er zahlreiche Felder und Wälder, Dörfer und Städte; er kann ihnen auf verschiedene Weise dienen, sie reinigen und nähren, ihre Erzeugnisse von einem Ort zum andern tragen. Aber seine Beziehung zu ihnen wird immer nur etwas Teilweises sein, und wie lange er auch unter ihnen weilen mag, er bleibt doch von ihnen getrennt; er kann nie eine Stadt oder ein Wald werden. Aber er kann und wird zum Meere werden. Das kleine fließende Wasser ist dem großen stillen Wasser des Ozeans verwandt. Sein Lauf geht unermüdlich weiter, vorbei an den tausend Dingen, die es berührt, bis es endlich im Meer sein Ziel findet...

Verstandesmäßige Erkenntnis ist immer Stückwerk, denn der Verstand ist ein Instrument und nur ein Teil von uns; er kann uns über Dinge unterrichten, die sich teilen und zerlegen lassen, und deren Eigentümlichkeiten man der Reihe nach klassifizieren kann. Aber Brahma ist vollkommen, und eine Erkenntnis, die nur auf Teile geht, kann ihn nie erfassen. Doch er kann erkannt werden durch Freude, durch Liebe. Denn Freude ist vollkommene Erkenntnis, Erkenntnis durch unser ganzes Wesen. Der Verstand stellt sich den Dingen, die er erkennen will, gegenüber, er trennt sich von ihnen ab, aber die Liebe erkennt ihren Gegenstand dadurch, daß sie eins mit ihm wird...

Dies ist das letzte Ziel unsres Daseins, daß wir uns immer bewußt sind: „Schönheit ist Wahrheit; Wahrheit ist Schönheit"... Die Musik ist die reinste

Form der Kunſt und daher der unmittelbarſte Ausdruck der Schönheit. Ja, wir empfinden die Offenbarung des Unendlichen in den endlichen Formen der Schöpfung ſelbſt als Muſik, als ſtumme, ſichtbare Muſik...

Geſtern abend ſtand ich allein in der Dunkelheit, die von Schweigen erfüllt war, und lauſchte der Stimme des Sängers ewiger Melodien. Als ich mich ſchlafen legte, war mein letzter Gedanke, mit dem ich meine Augen ſchloß, daß, wenn auch mein Bewußtſein im Schlummer ſchwindet, der Tanz des Lebens in der Arena meines ſchlafenden Leibes doch ſeinen Fortgang nimmt, im gleichen Rhythmus mit den Sternen. Das Herz pocht weiter, das Blut rinnt durch die Adern und die Millionen lebendiger Atome meines Leibes vibrieren im Einklang mit dem Ton der Harfenſaite, die von der Berührung des Meiſters erklingt."

So enthüllt uns Tagore in ſeinem „Sadhana" die Geheimniſſe der dynamiſchen Welt. Wir erkennen im ſchimmernden Fluß ſeiner Worte die einzelnen Züge, die wir auf anderm Wege, ſozuſagen durch mathematiſche Ableitung gewannen. Die Kategorien, um die alle Gedanken Tagores ſich kriſtalliſieren, ſind unſre gewohnten: Unbegrenztheit (Unendlichkeit), Ungeſchiedenheit (Verſchmelzung, Einheit, Liebe) und Ungebundenheit (Freiheit). Es ſind die Merkmale der inneren Bewegung, die im Bild des Stromes und im Klanggewoge der Muſik wiederkehrt. Das Gefühl im Gegenſatz zum Verſtand iſt das erfaſſende Organ. Die Welt wird in ihrer Schönheit erkannt; denn das iſt der äſthetiſche Zuſtand, daß, angeregt durch die harmoniſch geſchloſſene Geſtalt oder durch äußere Bewegung, der Trieb, ohne zum „abſichtlichen" Denken oder Tun überzugehen, ſich auflöſt in die reine Schwingung des Gefühls, in den Genuß der bloßen Vibration. Auch die Einſeitigkeit des Dynamiſchen tritt da und dort zutage: das Selbſtgenügen des Ichs, der Narzißmus, die Unfähigkeit, tätig in das Getriebe der wirklichen Welt einzugreifen, das Richtungsloſe der bloßen Bewegtheit, die Unfähigkeit, das Problem des Böſen in ſeiner Tiefe zu erfaſſen. Alles das tönt in den Pſalmen Tagores leiſe an. Doch entfaltet ſich beim indiſchen Weiſen das innere Leben zu ſolcher Mächtigkeit, daß alles von ihm erfaßt wird, und von innen her wunderbare Ganzheit des Daſeins aufſteht. Der indiſche Idealmenſch Tagores ſtellt ſich würdig dem europäiſchen Idealmenſchen Valérys zur Seite. Die Wälder Indiens begünſtigen ſichtlich die Entfaltung des innerlich bewegten Lebens.

Wenn wir uns aber in Europa nach dem dynamiſchen Menſchen umſehen, ſo fällt uns auf, wieviel verzerrter, einſeitiger er unter der Ungunſt des Milieus geworden iſt. Anzufangen mit der niederſten Form des dynamiſchen Menſchen, desjenigen, der ſich erſchöpft in einem äußern Proteſt gegen das bürgerliche Leben. Der Bürger iſt für ihn der Erzfeind. Er nennt ihn Philiſter, Banauſe, Böotier uſw. In Kleidung, Rede- und Lebensweiſe ſucht er ſich mit Abſicht zur herkömmlichen Regel, Ordnung und Geſetztheit in Gegenſatz zu ſtellen. Er bevorzugt breiträndrige, kühn geſchwungene Hüte. Er läßt auch gerne ſeine Haare lang wachſen, und — damit alles an ihm bewegt ſei — trägt er ſtatt einer bürgerlich geknoteten Halsbinde einen weichen, wehenden Schlips. Auch die Samtweſte, die nie neu ausſehen darf (Baudelaire und ſeine Freunde rieben ihre neuen Kleider mit Glaspapier ab, um ihnen den bürgerlichen Glanz wegzunehmen), und die Pluderhoſen ſollen kundtun, daß der Träger ſich nicht die Uniform des Kulturmenſchen aufdrängen läßt. Überhaupt findet er ſein Vergnügen darin, oſtentativ, durch Nachtlärm und andern Unfug ſeine abweichende Lebensauffaſſung zu dokumentieren. Das Kaffeehaus- und Manſardenleben iſt ein Erſatz für abenteuerliche Wanderſchaft, und dem allzu ſpärlichen Fluß des inneren Lebens helfen Rauſchmittel nach. Die Boheme iſt die Niederung, wo diejenigen dynamiſchen Menſchen untergehen, die nicht genug produktive Kraft aufbringen, um über die bloße Ablehnung der bürgerlichen Konvention in eine fruchtbare Wirkungswelt zu gelangen.

Es iſt kein Zufall, daß das Wort „*Bohême*“ franzöſiſch iſt. In den gefeſtigteren Formen des franzöſiſchen Lebens muß der Proteſt gegen die Konvention abrupter als ſonſtwo in Erſcheinung treten. Auch ſind es die franzöſiſchen Romantiker geweſen, beſonders diejenigen, denen es an inneren Qualitäten mangelte, die das „*épater le bourgeois*“ zur Parole erhoben. In der franzöſiſchen Hauptſtadt iſt ſich der Menſch ſeines Weſens bewußt geworden, der den reinſten Typus des europäiſchen Dynamikers darſtellt: Rouſſeau. Die Überbeſetzung des Ichs, die Einbeziehung der ganzen Welt und aller geiſtigen Werte in den Wirbel der eigenen Seele finden ihren Aus-

druck in seiner Abwendung von der Kultur, seiner Naturreligion, seinem Glauben an die Güte des Menschen, seinem Verfolgungs- und Größenwahn. Wer sich von der Welt zurückzieht, dem wird sie fremd, und leicht erscheint das Fremde dem, der in seiner Ungeschicklichkeit sich daran stößt, als das Feindliche. Dem dynamischen Menschen erscheint die äußere Welt immer mehr oder weniger als ein dunkles, böses Wesen, als eigensinnige, unberechenbare „*Fortuna*". Man vergleiche Rousseaus unstete und verhetzte Existenz mit der bürgerkönigliche Lebenshaltung seines Antipoden Voltaire. Aber wenn Rousseau auch die Folgen seiner Einseitigkeit bitter zu spüren bekam, so hat er doch wie kein anderer die Wonne der reinen Seelenrhythmik ausgekostet. Die Beschreibungen, die er von diesem Zustand in den „*Rêveries d'un promeneur solitaire*" gibt, gehören zu den klassischen Stücken der Seelenbeschreibung:

Wenn der Abend nahte, stieg ich von den Höhen der Insel herunter und setzte mich mit Vorliebe ans Seeufer auf den Strand in einen verborgenen Winkel; das Geräusch der Wellen und die Bewegung des Wassers hielten meine Sinne gefangen, vertrieben alle andere Bewegung aus meiner Seele und versenkten sie in ein seliges Träumen, bei dem die Nacht mich oft überraschte, ohne daß ich es merkte. Das Kommen und Gehen des Wassers, sein beständiges in Zwischenräumen anschwellendes Rauschen fesselte ohne Unterlaß mein Ohr und Auge, verdrängte die innere Unruhe, ließ sie allmählich in Träumerei aufgehen und erfüllte mich mit dem wonnigen Gefühl meines Daseins, in dem alle Mühsal des Denkens erloschen war.

Es gibt in der ganzen Weltliteratur wohl keine vollkommenere Darstellung der reinen seelischen Bewegtheit. Die *Durée* Bergsons ist hier dichterisch geschaut. Und alle hellen und dunkeln Variationen des lyrischen Gefühls sind in den nachfolgenden Betrachtungen gedanklich ausgeschöpft. Das Thema der Vergänglichkeit aller Dinge, das immer auftaucht, wenn die seelische Bewegung im Vordergrund steht, klingt in einer Weise an, daß man wörtlich schon das „Verweile doch" Fausts hört:

„Alles ist in beständigem Fluß auf dieser Erde. Nichts behält seine ständige und feste Gestalt, und unsre Neigungen, die an den äußeren Dingen haften, vergehen und wechseln wie diese. Immer vorauseilend oder zurückbleibend, hängen sie an der Vergangenheit, die nicht mehr ist, oder streben zur Zukunft, die oft nicht sein soll; nichts Festes ist da, woran sich das Herz

halten könnte. Darum gibt es hienieden keine andere Freude als vergängliche; daß jemand dauerndes Glück kenne, daran zweifle ich. Kaum finden wir in unsern tiefsten Genüssen einen Augenblick, da unser Herz ausrufen möchte: O, daß doch dieser Augenblick ewig verweilte...

Wenn aber die Seele einen Zustand findet, in dem sie ganz ruhen kann, in dem weder Vergangenheit noch Zukunft noch irgendeine Zeit sie anficht, und die Gegenwart immerfort dauert, ohne daß ein anderes Gefühl sie bewegt als das reine Gefühl des Daseins, — solange ein solcher Zustand andauert, kann der, dem er gegeben ist, sich glücklich nennen...

Was genießt man in solchem Zustand? Nichts Äußeres, nur sich selber und sein eigenes Dasein; solange diese Stimmung anhält, genügt man sich selber ganz, wie Gott."

Und noch einmal kommt er auf die Beschreibung der inneren Bewegtheit zurück, die verschiedenen Möglichkeiten des *Mouvement* unterscheidend:

„Ohne Bewegung ist das Leben ein Scheintod. Ist aber die Bewegung ungleich oder zu heftig, so weckt sie uns auf; indem sie uns zum Bewußtsein der umgebenden Gegenstände ruft, zerstört sie den Zauber der Träumerei...."

So führt Rousseau alles auf Bewegung zurück, alles wird nach dem Grad seines Flüssigseins empfunden. Bei Victor Hugo wird sogar Gott ein Fließendes:

Comme un fleuve d'âme commune
. . . . . .
Une sorte de Dieu fluide
Coule aux veines du genre humain.
(Les Contemplations: Les Mages.)

Was bei Rousseau zu vollendeter theoretischer Formulierung gelangte, verwandelte sich bei Goethe und den deutschen Romantikern zu Klang und Poesie.

Das Urbild des Romantikers ist Joseph Berglinger, von dem der früh verstorbene Wackenroder erzählt:

„Seine Seele glich einem zarten Bäumchen, dessen Samenkorn ein Vogel in das Gemäuer öder Ruinen fallen ließ, wo es zwischen harten Steinen jungfräulich hervorschießet. Er war stets einsam und still für sich, und weidete sich nur an seinen inneren Phantasien; drum hielt der Vater auch ihn ein wenig verkehrt und blöden Geistes. Seinen Vater und seine Geschwister liebte er aufrichtig; aber sein Inneres schätzte er über alles und hielt es vor andern heimlich und verborgen, zu welchem man den Schlüssel niemandem in die Hände gibt.

Seine Hauptfreude war von seinen früheſten Jahren an die Muſik geweſen... Nach und nach bildete er ſich durch den oft wiederholten Genuß auf eine ſo eigene Weiſe aus, daß ſein Inneres ganz und gar zu Muſik ward..."

Nun verſucht er das Weſen dieſer Kunſt zu erklären:

„Wenn nun die Vernünftler fragen: wo denn eigentlich der Mittelpunkt dieſer Kunſt zu entdecken ſei, wo ihr eigentlicher Sinn und ihre Seele verborgen liege, die alle ihre verſchiedenartigen Erſcheinungen zuſammenhalte? — ſo kann ich es ihnen nicht erklären und beweiſen. Wer das, was ſich nur von innen heraus fühlen läßt, mit der Wünſchelrute des unterſuchenden Verſtandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl und nicht das Gefühl ſelber entdecken... Wie jedes einzelne Kunſtwerk nur durch dasſelbe Gefühl, von dem es hervorgebracht ward, erfaßt und innerlich ergriffen werden kann, ſo kann auch das Gefühl überhaupt nur vom Gefühl erfaßt und begriffen werden... Wer die ſchönſten und göttlichſten Dinge im Reiche des Geiſtes mit ſeinem Warum? und dem ewigen Forſchen nach Zweck und Urſache untergräbt, der kümmert ſich eigentlich nicht um die Schönheit und die Göttlichkeit der Dinge ſelbſt, ſondern um die Begriffe als die Grenzen und Hülſen der Dinge, womit er ſeine Algebra anſtellt.....

Ein fliehender Strom ſoll mir zum Bilde dienen. Keine menſchliche Kunſt vermag das Fließen eines mannigfaltigen Stromes nach allen den tauſend einzelnen, glatten und bergigen, ſtürzenden und ſchäumenden Wellen mit Worten fürs Auge hineinzuzeichnen, — und die Sprache kann die Veränderungen nur dürftig zählen und nennen, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen uns ſichtbar vorbilden. Und ebenſo iſt es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menſchlichen Gemüts beſchaffen, die Sprache zählt und nennt und beſchreibt ſeine Verwandlungen in fremdem Stoff; — die Tonkunſt ſtrömt ihn uns ſelber vor. Sie greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, ſchlägt in der dunklen Welt beſtimmte dunkle Wunderzeichen in beſtimmter Reihenfolge an — und die Saiten unſeres Herzens erklingen, und wir verſtehen ihren Klang."

Auch bei Novalis finden wir immer wieder das Bild vom Fluß. Er macht aus ihm das Symbol der romantiſchen Seele:

„Wie wenige haben ſich noch in die Geheimniſſe des Flüſſigen vertieft, und manchem iſt dieſe Ahndung des höchſten Genuſſes und Lebens wohl nie in der trunkenen Seele aufgegangen. Im Durſte offenbart ſich dieſe Weltſeele, dieſe gewaltige Sehnſucht nach dem Zerfließen. Die Berauſchten fühlen nur zu gut dieſe überirdiſche Wonne des Flüſſigen, und am Ende ſind alle angenehmen Empfindungen in uns mannigfache Zerfließungen, Regungen jener Urgewäſſer in uns. — Wie viele Menſchen ſtehen an den berauſchenden Flüſſen und hören nicht das Wiegenlied dieſer mütterlichen Gewäſſer und genießen nicht das entzückende Spiel ihrer unendlichen Wellen."

Von den Romantikern zu Nietzſche iſt, wie das herrliche Buch

Joels zeigt, kein großer Abstand trotz allen scheinbaren Unterschieden. Aber was dort wie milder Frühlingswind wehte, wird hier zum zerstörenden Sturm. Man schaue, wie das Bild des Stroms und der Kampf wider das Feste sich bei Nietzsche wild verzerrt:

„Wenn das Wasser Balken hat, wenn Stege und Geländer über den Fluß springen: wahrlich, da findet keiner Glauben, der da spricht: ‚alles ist im Fluß.'

Sondern selber die Tölpel widersprechen ihm. ‚Wie?, sagen die Tölpel, alles wäre im Flusse? Balken und Geländer sind doch über dem Flusse!'

‚Über dem Flusse ist alles fest, alle die Werte der Dinge, die Brücken, Begriffe, alles ‚Gut' und ‚Böse': das ist alles fest!' —

Kommt gar der harte Winter, der Fluß-Tierbändiger: dann lernen auch die Witzigsten Mißtrauen; und, wahrlich, nicht nur die Tölpel sprechen dann: ‚Sollte nicht alles — stillestehn?'

‚Im Grunde steht alles stille' —, das ist eine rechte Winter-Lehre, ein gut Ding für unfruchtbare Zeit, ein guter Trost für Winterschläfer und Ofenhocker.

‚Im Grund steht alles still' —: dagegen aber predigt der Tauwind!

Der Tauwind, ein Stier, der kein pflügender Stier ist, — ein wütender Stier, ein Zerstörer, der mit zornigen Hörnern Eis bricht! Eis aber — — bricht Stege!

O meine Brüder, ist jetzt nicht alles im Flusse? Sind nicht alle Geländer und Stege ins Wasser gefallen? Wer hielte sich noch an ‚Gut' und ‚Böse'?

‚Wehe uns! Heil uns! Der Tauwind weht!' — Also predigt mir, o meine Brüder, durch alle Gassen!"[1]

Mit seiner ganzen dämonischen Gewalt und seinen heimlichen Wunden erscheint der dynamische Mensch bei Kierkegaard.

Mit genialem Tiefsinn hat Kierkegaard den Grund der dynamischen Lebenshaltung erkannt. Wenn der statische Charakter aus der Angst vor der Bewegung erwächst, so der dynamische aus der Angst vor der Unbeweglichkeit, der Langweile.

[1] Bei Nietzsche ist neben dem dynamischen Trieb auch eine ungeheure normative Komponente wirksam. Sie nimmt positive Form an in seiner Lehre vom Übermenschen und der Lehre von der Wiederbringung aller Dinge. Es steckt in diesem Glauben ein hinreißender und verzweifelter Ewigkeitsdrang, allerdings in der Ersatzform des — dynamisch verbrämten — Entwicklungsgedankens. Die negative Form von Nietzsches normativem Zug ist die dämonische Freude am Zerbrechen der alten Tafeln. Diese Freude ist nicht nur dämonisch; denn wer heute zehn Tafeln zerbricht, zerbricht neun Tafeln, die um der zehnten willen zerbrochen werden mußten. Doch ob der einen Tafel, die heilig war, freut sich der Dämon am meisten.

(Eine der reinsten literarischen Fortsetzungen des philosophischen Werkes Nietzsches ist die Produktion André Gide's.)

Wie Kierkegaard unter der Langeweile litt, das zeigt sein Tagebuch.

„Wie ist die Langeweile entsetzlich! entsetzlich langweilig! Ich weiß keinen stärkeren Ausdruck, keinen, der wahrer wäre; nur Gleiches erkennt Gleiches. In einem besseren, stärkeren Ausdruck (wenn es einen gäbe) wäre doch noch Bewegung! In Untätigkeit erstarrt liege ich da; ich sehe nichts vor mir als eine gähnende Leere, nur von ihr lebe ich, nur in ihr bewege ich mich. Dabei leide ich nicht einmal Schmerz. Dem Prometheus wurde von dem Adler beständig die Leber ausgehackt, auf Locki träufelte beständig Gift herunter; das war doch eine Abwechslung, wenn auch eine einförmige. Für mich hat sogar der Schmerz seine Erquickung verloren. Mein Leben ist ein Tod. Und was könnte mich vom Fluch der Langeweile erlösen? Ja, wenn ich eine Treue zu sehen bekäme, die jede Prüfung bestände, eine Begeisterung, die alles trüge, einen Glauben, der Berge versetzte; wenn ich einen Gedanken vernähme, der das Endliche mit dem Unendlichen verbände! Ach, das Gift des Zweifels in meiner Seele zerfrißt alles. Meine Seele ist wie das Tote Meer, das kein Vogel überfliegen kann: mitten im Flug zieht es ihn nieder in Untergang und Verderben."

Auf dem Prinzip der Langeweile baut der junge Kierkegaard spielerisch und doch mit versteckter Verzweiflung eine „soziale Klugheitslehre" auf:

„Was Wunder, daß es rückwärts geht mit dieser Welt, daß das Böse immer mehr um sich greift: die Langweile nimmt überhand, und die Langweile ist die Wurzel alles Bösen. Im Anfang war die Langeweile. Die Götter langweilten sich, darum schufen sie den Menschen. Adam langweilte sich, weil er allein war, darum wurde Eva erschaffen. Und von diesem Augenblick an war die Langweile in der Welt und nahm zu im geraden Verhältnis zu den Menschen....

Alle Menschen sind langweilig. Doch sind sie es auf verschiedene Weise: Die einen langweilen sich, die andern ihre Nebenmenschen. Diese bilden die Plebs, den Haufen, die große Masse der Durchschnittsmenschen; jene, die sich langweilen, sind die Auserwählten, die Adligen... Wer sich nicht langweilt, ist fast immer ein Mensch, der sich einbildet, er habe etwas Wichtiges zu tun, und er ist um so langweiliger und unerträglicher, je mehr er sich zu tun macht... Es gibt Menschen, die ihre unermüdliche Geschäftigkeit für immer aus der Welt des Geistes ausschließt und auf eine Stufe mit dem Tier stellt, das von seinem Instinkt zu fortwährender Bewegung angetrieben wird. Solche Menschen haben ein merkwürdiges Talent, alles in ein Geschäft zu verwandeln; ihr ganzes Leben ist Geschäft; sie lieben und heiraten, sie amüsieren sich mit demselben gewichtigen Ernst, mit dem sie im Kontor arbeiten.. Die wahre geniale Indolenz ist selten... Doch trifft man hin und wieder einen reisenden Engländer, der gleichsam eine Inkarnation jener Genialität ist, ein schweres, unbewegliches Murmeltier, dessen ganzer Sprachreichtum in einem einzigen monosyllabischen Wort aufgeht, in einer Interjektion, durch die er

die höchste Bewunderung und die tiefste Gleichgültigkeit ausdrückt: weil Bewunderung und Gleichgültigkeit sich in der Einheit der Langeweile indifferentiert hat. Nur die englische Nation bringt solche Naturmerkwürdigkeiten hervor; sie ist geradezu paradigmatisch für die Langweile; ein Mensch, der einer anderen Nation angehört, wird immer ein bißchen lebhafter sein, nicht so absolut totgeboren...

Mit dem Pantheismus verbindet sich im allgemeinen der Begriff der Fülle, mit der Langeweile der Begriff der Leere; und doch, und gerade deshalb ist diese eine pantheistische Bestimmung. Sie ist das subjektive Korrelat zu dem Nichts, das den Einschlag des Daseins bildet; ihre Unendlichkeit ist die des Schwindels, den der Blick in die unendliche Tiefe eines Abgrunds hervorruft."

Aus diesem Gefühl der Langeweile kommt nun der Drang nach Abwechslung. Kierkegaard empfiehlt, statt den Boden zu wechseln, die Art der Bebauung zu ändern. Durch intensive Steigerung, nicht durch extensive Ausdehnung des Lebens soll der Mensch zur Befriedigung gelangen. Er muß lernen, mit dem ganzen Leben Fangball zu spielen. Er soll das ganze Leben in der Schwebe halten und sich dagegen sichern (darauf kommt alles an), sich in einem einzelnen Erlebnis festzufahren. Darum hüte er sich vor der Freundschaft, vor der Ehe, vor jedem Beruf. „Willkürlich sein, das ist's!... Wenn man sich auf Willkür versteht, genießt man nicht mehr unmittelbar; man genießt nicht die Wirklichkeit, sondern, was man in die Wirklichkeit hineinlegt." So schildert Kierkegaard die Entstehung des ästhetischen Verhaltens aus der Flucht vor der Langeweile.

Ein glänzendes Beispiel für die Flucht vor dem *ennui* in das Dynamische finden wir in Valérys Dialog: *L'âme et la danse*. Sokrates und seine Freunde schauen am Schluß eines Gastmahls den Tänzerinnen zu. Sie unterhalten sich über den Sinn des Tanzens. Um sie von ihrer oberflächlichen Meinung zum wahren Grund zu bringen, fragt Sokrates den Arzt, ob er eine Arznei wisse gegen das schlimmste aller Übel: *l'ennui de vivre*.

„— — Ich meine, verstehe mich gut, nicht die vorübergehende Unlust, nicht die Unlust aus Müdigkeit oder den Überdruß, dessen Keim sichtbar ist, oder jenen anderen, dessen Grenzen man kennt; aber den vollkommenen Überdruß, diesen reinen Überdruß,..... dessen Stoff das Leben selbst abgibt, und dessen Nebenursache in der Hellsichtigkeit des Lebenden beruht. Dieser absolute Überdruß ist an sich nichts anderes als das bloße Leben, wenn es sich deutlich ins Auge faßt."

Der Arzt weiß kein Mittel dagegen. So fragt ihn Sokrates, welcher Zustand diesem grauenvollen Zustand reinen Ekels, mörderischer Hellsicht und unerbittlicher Klarheit am entgegengesetztesten sei. Der Arzt zählt allerlei Rauschzustände auf: Alkoholrausch, Liebe, Haß, Begierde, Willen zur Macht. Und nun holt Sokrates zur großen Antwort aus:

„— — Siehst du denn nicht, wie unter allen Trunkenheiten die edelste, die dem großen Überdruß feindseligste die Trunkenheit des Handelns ist? Unsere Handlungen, und auf eigentümliche Weise diejenige unsrer Handlungen, die den Körper in Bewegung setzen, vermögen uns in einen seltsamen und wunderbaren Zustand hinzureißen....."

„— — Hast du nicht den Eindruck, Eryximachos, und auch du, mein lieber Phaidros, daß das Geschöpf, das dorten ausschwingt und sich anbetungswürdig in unseren Blicken bewegt, daß diese glühende Athikte, die sich verteilt und wieder zusammennimmt, die sich aufhebt und einsinkt in sich selbst, die sich mit solcher Geschwindigkeit öffnet und schließt und die anderen Raumbeziehungen anzugehören scheint als den unsrigen, — den Anschein erweckt, als fühle sie sich wohl und lebe ganz und gar in einem dem Feuer vergleichbaren Element, — in einer sehr besonderen Durchdringung von Bewegung und Musik, darin sie eine unerschöpfliche Kraft einatmet, während sie selbst mit ihrem ganzen Wesen den reinen und unmittelbaren Andrang der äußersten Seligkeit genießt? — Wenn es uns einfiele, unsere gewichtige und ernsthafte Lage mit dem Zustand dieses funkelnden Salamanders zu vergleichen, würde sich dann nicht herausstellen, daß unsere gewöhnlichen Handlungen, wie sie nach und nach aus unseren Bedürfnissen hervorgehen, daß unsere Gebärden und unsere gelegentlichen Bewegungen wie ein grober Rohstoff seien, wie eine aus Unreinem gemachte Dauer, — während diese Entzückung und Schwingung des Lebens, während diese unübertreffliche Spannung, dieses Hingerissensein in die höchste Beweglichkeit, deren man fähig ist, die Eigenschaften und Kräfte der Flamme besitze; und daß alles, was Schande ist, Überdruß, Nichtigkeit und der ganze eintönige Unterhalt des Daseins sich darin aufzehrt, so daß in unseren Augen der Glanz des Göttlichen sich spiegelt, das in einer Sterblichen Platz hat?"

„Das Leben möglichst intensiv zu leben", das ist nach Kierkegaard die Philosophie des ästhetischen Menschen. Das ist der dynamische Ausweg vor der Langeweile. Immer in Bewegung sein, nie stillestehend, immer unterwegs, „nur Passant im Leben, nicht der landes- und der sittenkundige Bürger".

Wunderbar versteht der Ästhetiker, das Glück, in sich selbst bewegt zu sein, zu schildern; es ist wie ein dänisches Gegenstück zu Rousseaus Bielerseestimmungen:

„Es war mir von jeher ein Genuß, in einer mondhellen Nacht auf einem unſerer hübſchen Binnenſeen im Boot zu liegen. Ich ziehe die Segel ein, hebe das Steuerruder aus dem Waſſer, lege mich hin, ſo lang ich bin, und ſchaue hinauf zum Himmelsgewölbe. Wenn die Wellen das Boot in ihrem Schoße wiegen, wenn die Wolken raſch vorüberziehen und der Mond bald verſchwindet, bald wieder erſcheint: das gibt mir ein herrliches Ruhegefühl in aller Unruhe. Die Bewegung der Wellen ſchläfert mich ein; ihr Plätſchern iſt ein eintöniges Wiegenlied; der Wolken eiliges Fliehen, der Wechſel von Licht und Finſternis betäubt mich, und ich träume mit offenen Augen. So lege ich mich nun auch hin, ziehe die Segel ein und das Steuerruder und überlaſſe mich dem Wellengang der Sehnſucht und Ungeduld. Und ſtiller und ſtiller wird es in mir, und eine beſeligende Ruhe umfängt mich. Ich fühle mich wie ein Kind in der Mutter Arm. Über mir wölbt ſich der Hoffnung Himmel, und ihr Bild ſchwebt an mir vorbei wie das Bild des Mondes, bald in Licht, bald in Schatten getaucht, unbeſtimmt und unfaßbar für das geblendete Auge. Welcher Genuß, ſo auf bewegtem Waſſer zu ſchaukeln! / welcher Genuß, ſo in ſich ſelbſt bewegt zu ſein!"

Kierkegaard iſt zu hellſichtig, um nicht die dunkle Seite ſolchen ewigen Bewegtſeins zu ſehen, er vergleicht den Dynamiker einem „Clown, der mit ſeinen kecken Bewegungen und Drehungen alle Geſetze menſchlichen Gehens und Stehens aufhebt". Noch ſchärfer iſt das Bild des Gladiators und der Qualle:

„Das Vergangene iſt vergeſſen, jede Begrenzung aufgehoben. Mehr und mehr dehnſt du dein Weſen aus, du fühlſt dich weich und elaſtiſch zugleich, jedes Glied wird geſchmeidig, jedes Gelenk biegſam; wie ein Gladiator reckſt und ſtreckſt du dich und genießeſt das Gefühl, jedes Glied in der Macht zu haben; und dies wollüſtige Sichſtrecken, das andern wie eine Kraftverſchwendung vorkommt, gibt dir erſt recht deine Kraft. Du biſt in einem Zuſtand, in welchem du die reine Wolluſt der vollkommenen Rezeptivität genießeſt. Die leiſeſte Berührung durchzittert deinen unſichtbaren, weit ausgeſtreckten geiſtigen Leib... Haſt du ſchon einmal eine Qualle beobachtet? Haſt du geſehen, wie dieſe geleeartige Maſſe ſich zu einem flachen Kuchen ausdehnen kann und nun langſam ſinkt oder ſteigt oder ſo ſtill daliegt, daß man meint, man könne drauftreten; merkt ſie, daß ihre Beute ſich nähert, ſo zieht ſie ſich in ſich ſelbſt zuſammen, bildet eine Art Beutel und ſinkt nun mit erſtaunlicher Geſchwindigkeit hinunter, tiefer und tiefer, wobei ſie ihre Beute mit ſich zieht hinein in ihren / nicht in ihren Magen, ſie hat keinen Magen / hinein in ſich ſelbſt, denn ſie iſt lauter Magen. Und dann kann ſie ſich wieder ſo zuſammenziehn, daß man nicht begreift, wie ſie ſich vorhin ſo ausdehnen konnte. Das iſt / du verzeihſt mir, daß ich kein ſchöneres Tier zum Vergleich gefunden / das iſt ein Bild deines Weſens."

Der Urtypus des Dynamikers iſt der Verführer: Don Juan. In ſeiner „verliebten" Analyſe der Mozartſchen Oper, die für ihn das

vollendetſte aller Kunſtwerke iſt, geht Kierkegaard auch auf das Weſen der dynamiſchſten aller Künſte, der Muſik, ein.

„Die ſinnliche Genialität.. iſt der abſolute Gegenſtand der Muſik. Sinnliche Genialität iſt abſolut lyriſch und kommt in der Muſik in ihrer ganzen lyriſchen Ungeduld zum Ausbruch; ſie iſt ja geiſtig beſtimmt und darum Kraft, Leben, Bewegung, beſtändige Unruhe, beſtändige Sukzeſſion; aber dieſe Unruhe, dieſe Sukzeſſion bereichert ſie nicht; ſie bleibt beſtändig dieſelbe, ſie entfaltet ſich nicht, ſondern ſtürmt unaufhaltſam vorwärts wie in einem Atemzug... Don Juan iſt weſentlich weder Idee / d. h. Kraft, Leben / noch Individuum; er ſchwebt zwiſchen beidem; dieſes Schweben aber iſt das Leben der Muſik. Wenn das Meer in aufgeregter Bewegung iſt, ſo bilden die ſchäumenden Wellen allerlei Geſtalten wie lebende Weſen; und es iſt dann, als ob dieſe Weſen die Wogen aufwühlten, während doch umgekehrt der Wogengang ſie hervorbringt. So iſt Don Juan ein Gebilde, das wohl zur Erſcheinung kommt, aber nie ſich zur feſten Geſtalt verdichtet, ein Individuum, das beſtändig entſteht, aber nie fertig wird, von deſſen Geſchichte wir nicht mehr vernehmen, als was uns das Rauſchen der Wogen erzählt... Faſſe ich ihn muſikaliſch auf, ſo habe ich die Naturmacht, das Dämoniſche, das nie müde wird, zu verführen, das nie fertig wird, ſo wenig wie der Wind zu ſtürmen, das Meer ſich zu wiegen, ſo wenig wie der Waſſerfall es müde wird, ſich von ſeiner Höhe herabzuſtürzen. Er hat alſo überhaupt kein zuſtändliches Sein; wir ſehen ihn nur immer an uns vorüberjagen und verſchwinden, gerade wie die Muſik, die ja auch ‚vorbei' iſt, ſobald der Klang erſtirbt, die nur mit dem Klang wieder erſteht... Höret die Muſik ſein Leben erzählen... Don Juans Leben iſt nicht Verzweiflung, ſondern es iſt die ganze Macht der Sinnlichkeit, die in der Angſt geboren wird, und Don Juan ſelbſt iſt dieſe Angſt, aber gerade dieſe Angſt iſt ſeine dämoniſche Lebensluſt...

Wie der Blitz aus dunkler Wetterwolke, ſo bricht er hervor aus dem unergründlichen Ernſt des Lebens, ſchneller als der Blitz, in wilderem Zickzack und doch ebenſo treffſicher; höret, wie er ſich hineinſtürzt in die ewig wechſelnde Flut der Erſcheinung, wie er anſtürmt gegen die feſten Dämme des Lebens, höret die leichten, ſchwebenden Violintöne, das perlende Lachen der Freude, den Jubel der Luſt, die ſeligen Feſte des Genuſſes; höret, wie er dahinjagt, an ſich ſelbſt vorbei, immer wilder, immer flüchtiger, höret die Leidenſchaft in der Wut des zügelloſen Begehrens, höret das Rauſchen der Liebe, das Flüſtern der Verſuchung, den Wirbelſturm der Verführung, höret die Stille des Augenblicks, höret, höret, höret Mozarts Don Juan!"

6. Kapitel:

Der normative Mensch.

„In der Welt habt ihr Angst; aber seid getrost, Ich habe die Welt überwunden."

Der Zug zum Ganzen der Wirklichkeit — zur vollen Erkenntnis der äußeren Welt, zur vollen Entfaltung des inneren Wesens, zur vollen Harmonie mit dem Quell alles Seins, — in dessen Verwirklichung das Glück des Menschen besteht, aus dessen Verkümmerung die Angst und Enge der Seele entspringt, — kommt zum vollen leidenschaftlichen Ausbruch erst im normativen Menschen. Das Weltbild des statischen und dynamischen Menschen steht unter dem Zeichen der Polarität. Die ungetrübte Herrlichkeit des statischen Kosmos kommt nur dadurch zustande, daß man absieht von allem Störenden, Ungesetzlichen, Ungeordneten. Um es doch irgendwie in die Ganzheit einzubeziehen, läßt man es als den rohen Stoff gelten, der noch durch die reine Form umgewandelt werden soll. Aber man spürt dunkel, daß man ihm so nicht völlig beikommt; daraus entsteht Angst. Der dynamische Idealist zieht die ganze Wirklichkeit in den unendlichen Werdeprozeß der Seele hinein. Er verschmilzt die Gegensätze, weicht die Krusten der Dinge auf, löst die Ketten der Kausalität. Alles wird innere Strömung, liebendes Umfassen, harmonische Entfaltung. Auch hier bedarf es gewisser Regiekünste, damit die Symphonie des Allebens rein ertönen kann. Am besten gelingt die Harmonisierung der Welt in der Waldesstille, in der Einsamkeit der Seele. Da bringt man die harte, böse Welt zum Schweigen. Höchstens daß sie aus der Ferne als Kontrastmittel mitwirken kann. Aber auch hier bleibt die unerklärliche, drückende Angst nicht aus.

Die Schönheit dieser Lösungen kann uns nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, daß immer ein wesentlicher Teil der Wirklichkeit zu kurz gekommen ist.

Erst der normative Mensch nimmt die ganze Wirklichkeit ernst. Er sieht, daß die äußere Wirklichkeit sich nicht ohne Widersprüche denken läßt. Er kommt nicht an diesem Widersinnigen vorbei. Er sieht überall Risse, Klüfte, Abgründe. Er leidet darunter. Er kann sich nicht helfen mit erträumten Harmonien. Wenn es Ganzheit gibt, so muß sie tiefer begründet sein als im äußeren Zusammenhang der Dinge. Aber auch in seinem Innern findet er die gleiche Not. Auch hier klafft das Unverbundene. Auch hier geht der Riß durch. Zwei Seelen wohnen ach! in meiner Brust. Er tröstet sich auch hier nicht mit billigen Verschmelzungsgefühlen über den Zwiespalt hinweg. Die Wurzel der Ganzheit muß tiefer liegen als das Ich. Der Zweifel könnte ihm hier einflüstern, daß es einfacher sei, anzunehmen, daß es überhaupt keine Ganzheit gäbe. Die Wirklichkeit sei nicht Einheit, sondern Verzweiflung. Eben um dieser Verzweiflung zu entkommen, träume die Seele immer wieder von Einheit. Der normative Mensch empfindet es umgekehrt. Eben weil er sich zur Einheit aufgerufen weiß, ist er verzweifelt über seine Zwietracht. Alles ist bei ihm eingetaucht in die Sphäre des Sollens, der Entscheidung. Die Ganzheit tritt ihm entgegen als Forderung, als eifernder Wille, als persönlicher Gott. Gerade weil er auf Gott schaut in jener eingesammelten Spannung der Entscheidung — aber auch nur in den Augenblicken, wo er das wirklich tut —, kann der Zweifel über die Existenz Gottes nicht an ihn herankommen; denn das existenzielle Denken des mit seinem ganzen Wesen auf Gott gerichteten Menschen trägt in sich eine Gewißheit, die durch keine oberflächliche Handgreiflichkeit der sinnlichen Erfahrung erschüttert werden kann. Aber um so weniger kann er der Forderung ausweichen. Einem in der Form des kosmischen Gesetzes gedanklich erfaßten Gott kann man sich noch zur Not entziehen. Auch mit einer gefühlsmäßig erlebten Allseele wird man leicht fertig. Der Gedanke der Entwicklung oder der Polarität

hilft über den Widerspruch hinweg. Das dem Gesetz sich Widersetzende ist das noch nicht Aufgeklärte. Das Leid ist die dunkle Folie zur Freude. Solche Ausflucht ist im normativen Bereich nicht möglich. Widerspruch ist hier gewollter, bewußter Widerstand. Aus der Tiefe geht ein Anspruch an mich. Es wird eine Antwort von mir verlangt. Ich fühle mich verantwortlich. In dieser Verantwortlichkeit ist die Einheit meiner Persönlichkeit begründet und das Heil der Welt gewährleistet. Aber was geschieht? Ich antworte Nein. Aus diesem Nein kommt alle übrige Not. Was sich in den andern Sphären als Irrtum und Leid zeigte, offenbart sich in der Tiefe des normativen Bewußtseins als das Böse. Nur wer das Problem des Bösen in seiner letzten Härte erfaßt, wer mit dem Faktum der Schuld, der Sünde ernst macht, der lebt im normativen Bereich. Das macht die seltsam gespannte Stellung des normativen Menschen aus: seine Hellsichtigkeit, seine Verwundbarkeit für alles Unverbundene, Zerrissene der Welt; sein unbedingtes Festhalten an der Forderung der Ganzheit; sein Zurückführen der Weltnot auf das Versagen des Menschen. Auf der einen Seite sieht er die Welt mit ihren klaffenden Wunden; auf der andern Gott mit seiner heilenden Kraft; in der Mitte den Menschen mit seinem alle Ordnung verstörenden Eigensinn. Diese steile Linie vom Nein zum Ja gibt die Richtung an für alles normative Sein und Nichtsein.[1]

[1] Aus der ungeheuren Spannung des Grundverhältnisses verfällt der Mensch leicht der Einseitigkeit.

Es gibt die Einseitigkeit des überbetonten Ja. Es ist ein Ja, das nicht aus dem absoluten Nein hervorgeht. „Der Mensch kann durch gerechtes Verhalten sein Heil erwirken." Das ist die statische Spielart, der Typus des Pharisäers. „Der Mensch kann durch innere Läuterung zur Einheit mit Gott kommen." Das ist die dynamische Spielart, der Typus des Mystikers. Der Pharisäer ist die verbreitetste und gefährlichste Form des normativen Menschen. Gegen niemand hat Jesus so erbittert gekämpft wie gegen die Pharisäer. Sie verwandeln die lebendige Richtung zur festen Regel, das göttliche Gericht zur menschlichen Gerechtigkeit, den Glauben zur Lehre, die Liebe zum Gesetz, die Hoffnung zum verbürgten Anrecht. Jede Kirche hat die Tendenz, das Leben aus Gott zu mechanisieren, zu verfestigen. Die religiöse Maschinerie wird je äußerlicher desto komplizierter. Das jüdische Gesetz, die katho-

Gedanklich ist die normative Situation am schärfsten und zentralsten gefaßt von Pascal und Kierkegaard.

Pascals Ausgangspunkt ist eben die große normative Spannung: *Misère et Grandeur de l'homme.* Der Mensch ist das schwankende Rohr, das seiner Schwäche bewußt ist, das aber gerade in diesem Bewußtsein die Erinnerung an seine verfallene Größe findet.

„Der Mensch ist nur ein Rohr, das hinfälligste der Natur; aber ein denkendes Rohr. Es braucht sich nicht das ganze All zu waffnen, um ihn zu vernichten — ein Dunst, ein Tropfen Wasser genügt, um ihn zu töten. Aber wenn ihn auch das All vernichtete, der Mensch wäre doch über das erhaben, was ihn tötet, denn er weiß, daß er stirbt, und das, was das All vor ihm voraus hat; das All weiß nichts davon. Unsere ganze Würde besteht also im Denken. Hier sind wir zuständig, und nicht vor Raum und Zeit, die wir nicht auszufüllen vermöchten. Wir sollen also daran arbeiten, richtig zu denken: dies ist das Grundgesetz der Moral."

Zum *Bien penser* gehört, daß man rechne mit der Gebrochenheit des menschlichen Bewußtseins. Das Glas, durch das wir die Welt sehen, ist getrübt und verbogen. Alle Linien der Wirklichkeit erscheinen uns verzerrt. Unsre irregeleiteten Triebe wachsen aus zu den großen *„Puissances trompeuses"*, unter deren Einfluß unsre ganze Erfahrung perspektivisch verkrümmt wird. Der verfälschte normative Trieb entwickelt sich zum steifen Gefühl des Eigenwertes.

„Unser eigenes Interesse ..... ist ein wundervolles Instrument, um uns auf angenehme Art die Augen auszustechen..... Es liegt im Wesen der Eigenliebe und dieses menschlichen „Ich", nur sich zu lieben und nur sich

lische Hierarchie, die protestantische Orthodoxie sind in ihren Schattenseiten Beispiele für die Gefahr der statischen Sicherungstendenz.

Man kann auch das Nein überbetonen, indem man das göttliche Ja zu sehr in der Dämmerung läßt. Leo Schestow, einer der radikalsten unter den normativen Verneinern, stimmt in den verzweifelten Schrei Hamlets ein: „Die Zeit ist aus den Fugen.."; aber er fügt hinzu: „Wir werden nichts tun, um sie einzurenken, mag sie ganz in Trümmer zerfallen." Sein Pascalbuch klingt aus in der desperaten Andeutung, daß auch die Auserwählten Gottes einschlafen könnten, wie in der Nacht von Gethsemane der große Apostel, auf den Jesus seine Kirche gründete, einschlief... „dann ist das Opfer Gottes umsonst gewesen, und der Tod triumphiert endgültig und für alle Zeiten."

zu betrachten. Aber was will sie tun? Sie kann es nicht verhindern, daß dieser Gegenstand, den sie liebt, voller Fehler und Elend ist: er will groß sein und sieht sich klein; er will glücklich sein und sieht sich elend; er will vollkommen sein und sieht sich voller Unvollkommenheiten; er will der Gegenstand der Liebe und der Achtung der Menschen sein, und er sieht, daß seine Fehler nur ihre Abneigung und ihre Verachtung verdienen. Diese Verwirrung, in der er sich befindet, erzeugt in ihm die ungerechteste und verbrecherischste Leidenschaft, die man sich denken kann; denn er faßt einen tödlichen Haß gegen diese Wahrheit, die ihn anklagt und ihn seiner Fehler überführt. Er würde sie am liebsten vernichten, und, da er sie nicht in sich selbst zerstören kann, zerstört er sie, so viel er es kann, in seinem eigenen Bewußtsein und in dem der andern; das heißt, er setzt alles daran, seine Fehler sowohl vor sich selbst als vor den andern zu verbergen, und kann es weder ertragen, daß man sie ihm zeigt, noch daß man sie sieht."

Der leer laufende dynamische Trieb will dem Menschen immer wieder über die Angst vor dem Tod hinweghelfen.

„Unser Wesen ist in der Bewegung; die völlige Ruhe ist der Tod..... Nichts ist dem Menschen unerträglicher, als sich in völliger Ruhe zu befinden, ohne Leidenschaften, ohne Beschäftigung, ohne Zerstreuung, ohne Anspannung. Dann fühlt er sein Nichts, seine Verlorenheit, seine Unzulänglichkeit, seine Abhängigkeit, seine Ohnmacht, seine Leere. Und unverzüglich werden aus seiner Seele Lebensüberdruß, Verdüsterung, Traurigkeit, Kummer, Ärger, Verzweiflung brechen..... Daher kommt, daß die Menschen so sehr den Lärm und die Unruhe lieben, daher kommt, daß das Gefängnis eine so entsetzliche Strafe ist; daher kommt, daß die Freude an der Einsamkeit etwas Unverständliches ist, und endlich ist es die Hauptursache des glückseligen Zustandes der Könige, daß man unaufhörlich sucht, sie zu zerstreuen und ihnen alle möglichen Vergnügungen zu verschaffen..... So verfließt das ganze Leben: man strebt nach Ruhe, indem man gegen irgendwelche Hindernisse ankämpft, und wenn man sie überwunden hat, wird die Ruhe unerträglich; denn entweder denkt man an das Elend, das man hat, oder an das, das einem droht. Und selbst wenn man sich nach allen Seiten in Sicherheit fände, so würde doch der Lebensüberdruß aus eigener Macht unfehlbar dem Grunde des Herzens entsteigen, wo er seine natürlichen Wurzeln hat, und den Geist mit seinem Gifte erfüllen."

Da ist endlich die Täuschung des statischen Triebs. Immer wieder meinen wir uns zu sichern gegen die Unruhe des Daseins. Wir meinen uns zu retten aus dem *„changement continuel qui se passe en nous"*, indem wir uns kehren zur *„immobilité fixe et constante de la nature"*.

„Aber was ist Natur? Warum ist die Gewohnheit nicht natürlich? Ich fürchte sehr, daß diese Natur selbst nur eine erste Gewohnheit sei, gleichwie die Gewohnheit eine zweite Natur ist."

So deckt überall Pascal Untiefen und Verkehrtheiten auf. Welches auch der Gegenstand sein mag, den er betrachtet, sofort sieht er den geheimen Riß; die scheinbare Einheit und Sicherheit erweist sich als brüchig, die Wirklichkeit verliert ihren Sinn. Wenn die Nase der Kleopatra ein wenig kürzer gewesen wäre, so hätte die Weltgeschichte einen andern Lauf genommen; unsre Gerechtigkeit wird von einem Bächlein begrenzt; auf dieser Seite des Bächleins darf man nicht töten, auf der andern Seite soll man es tun; die Könige und Richter sind ebenso elend wie die Untertanen und Angeklagten; drei Grade näher dem Nordpol stellen die ganze Jurisprudenz auf den Kopf; das Recht ist nicht aus Gerechtigkeit, sondern aus der Macht entsprungen usw. So ist der Mensch ein Sammelpunkt der ungeheuerlichsten Widersprüche.

„Welch eine Chimäre ist doch der Mensch, welch eine Merkwürdigkeit, welch ein Monstrum, welch ein Chaos, welch ein Gegenstand des Widerspruchs, welch ein Wunder! Richter aller Dinge, unwissender Erdenwurm, Verwahrer des Wahren, Kloake der Ungewißheit und des Irrtums, Stolz und Auswurf des Alls..... Wir rennen sorglos in den Abgrund, nachdem wir uns etwas vorgetäuscht haben, um ihn nicht zu sehen."

Diesem Bewußtsein von der Abgründigkeit des Daseins hat Pascal in verzweifelten Bildern Ausdruck gegeben.

„Möge nun der Mensch, auf sich selbst zurückgewendet, beachten, was er ist, im Vergleich zu dem, was ist; möge er sich gleichsam als in diesen abgelegenen Winkel der Natur verschlagen betrachten, und möge er von diesem engen Verließ aus, in dem er untergebracht ist, — nämlich dem Weltall — lernen, die Erde und ihre Reiche, die Städte und sich selbst in ihrem wirklichen Werte einzuschätzen. Was ist ein Mensch in der Unendlichkeit?

..... wir treiben auf einem weiten Bereich dahin, immer ungewiß und schwankend, von einem Ende zum andern geweht. Welches Ziel auch immer wir zu fassen und zu halten glauben, es wankt und gibt nach, und wenn wir es verfolgen, entwindet es sich unserm Griff, entgleitet und flieht in ewiger Flucht dahin. Nichts steht für uns fest. Es ist der Zustand, der uns der natürliche und doch unserer Neigung der entgegengesetzteste ist. Wir brennen vor Verlangen, einen festen Stand zu finden und einen letzten, einen dauernden Grund, um darauf einen Turm zu bauen, der sich ins Unendliche erhebt; aber unser ganzes Fundament bricht zusammen, und die Erde klafft bis in ihre Abgründe. Wir sollen also keine Sicherheit und Gewißheit suchen."

Das ist das Hauptbestreben Pascals, dem Menschen alle Sicher-

heit und allen festen Stand zu nehmen, auf daß ihm schwindlig werde vor dem Abgrund, der sich zu seinen Füßen öffnet.[1]

Allein das ist nur das Nein Pascals. Man darf das große Ja nicht im Dunkel lassen. Nur der erfaßt den ganzen Pascal, der den Umschlag sieht vom Nein zum Ja, von der ziellosen Dynamik zum unerschütterlichen Gerichtetsein, von der Verzweiflung zur sieghaften Hoffnung. In gewaltsamen und erschütternden Bildern stellt Pascal diese Wendung dar:

„Alles, was in der Welt ist, ist Begierde des Fleisches oder Begierde der Augen oder Überhebung: *libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi.* Unselig das Land des Fluches, von diesen drei Feuerströmen mehr in Glut versetzt als getränkt. Selig, die auf diesen Strömen — nicht untergetaucht, nicht fortgerissen, sondern unbewegt, sondern gefestigt auf diesen Strömen, nicht aufrecht, sondern sitzend in niedrigen, sicheren Sitz, von

[1] Schestow hat diese Seite der Pascalschen Philosophie besonders grell beleuchtet:

„Das, was gewöhnlich die Menschen beruhigt, erregt in ihm die größte Unruhe, und im Gegenteil das, was die Menschen am meisten fürchten, läßt in ihm die großen Hoffnungen entstehen. Und je mehr er fortschreitet, desto mehr befestigt er sich in dieser Lebensanschauung. Deshalb wird er immer fremder und beunruhigender für die Menschen. Niemand bestreitet es: Pascal ist ein großer Mensch, ein genialer, ein inspirierter Mensch, jede Linie seiner Schriften zeugt davon. Aber jede Linie im einzelnen und alle seine Schriften im gesamten genommen sind unnütz, sind dem Menschen feindlich. Nicht nur geben sie nichts, sondern sie nehmen alles. Die Menschen haben etwas ‚Positives' nötig, etwas, das löst und das beruhigt. Was können sie von Pascal erwarten, der, in der Begeisterung seiner düstern Inspiration, jenen lauten Schrei verkündet oder eher ausstößt: ‚Jesus ist in der Todesangst bis ans Ende der Welt: man darf nicht schlafen während dieser Zeit.'

‚Die Todesangst Jesu wird bis ans Ende der Welt dauern — und — infolgedessen darf man nicht schlafen während dieser ganzen Zeit.' Man kann dies sagen, alles kann gesagt werden. Aber kann ein Mensch sich eine solche Aufgabe stellen, kann er sie erfüllen? Wenn er es nicht kann, welchen Sinn haben diese Worte? Pascal will, wie Macbeth, den Schlaf ermorden, mehr noch, er scheint zu fordern, daß alle Menschen an diesem schrecklichen Werke teilnehmen. Die menschliche Vernunft erklärt ohne Zögern, daß die Forderung Pascals unausführbar und sinnlos ist. Und man kann nicht umhin, der Vernunft zu gehorchen..... Die Vernunft gibt uns Sicherheit, Gewißheit, Festigkeit, klare, deutliche Urteile, die sicher und fest umschrieben sind. Kann man hoffen, nachdem man die Vernunft verleugnet und entthront hat, zu einer größeren Stabilität und Gewißheit zu gelangen? Sicherlich, wenn dem so wäre, würden alle gerne Pascal folgen. Er wäre uns zugänglich, nahe, verständlich. Aber

wo sie nicht aufstehen werden, ehe das Licht anbricht — nachdem sie in Frieden geruht, ihm die Hand reichen, der sie aufheben wird,' auf daß sie aufrecht und fest stehen in den Hallen des heiligen Jerusalem, wo der Stolz sie nicht mehr bedrängen und niederwerfen kann; und die doch weinen, nicht weil sie alles Vergängliche, von reißenden Strömen mitgerissen, dahinfließen sehen, sondern in der Erinnerung an ihre geliebte Heimat, das himmlische Jerusalem, dessen sie unablässig gedenken in ihrer langen Verbannung..... Die Ströme Babylons gleiten, stürzen und reißen mit. O heiliges Zion, wo alles feststeht und nichts fällt!"

Im Lichte der Offenbarung sucht nun Pascal alle Spuren der verfallenen Größe des Menschen. Er entwirft eine großartige Erkenntnistheorie des Glaubens. Im Gleichnis leuchtet das Gottgleiche auf. Die Widersprüche werden zu Gliedern der Ganzheit. Überall schießen die Dinge zur Einheit zusammen. Ein großer Zusammenhang geht durch die ganze Wirklichkeit.

---

das letzte Gericht gleicht in nichts dem Gericht, an das wir auf Erden gewöhnt sind, und die Sprüche des höchsten Gerichtshofes gleichen in nichts den Sprüchen der irdischen Gerichtshöfe; genau so, wie die himmlische Wahrheit in nichts der irdischen gleicht. Die irdische Wahrheit — der gelehrteste Philosoph und der einfachste der Handlanger wissen es gleicherweise, denn es ist das erste und konstante Gesetz, nicht nur unseres Denkens, sondern unserer Existenz selbst — die irdische Wahrheit bleibt sich selber immer gleich. Das Wesen der Wahrheit ist ihre Stabilität und ihre Unabänderlichkeit. Die Menschen sind so sehr davon überzeugt, daß sie sich eine andere Art Wahrheit nicht einmal vorstellen könnten.

‚Man liebt die Sicherheit,' sagt Pascal, ‚man hat gern, daß der Papst unfehlbar sei im Glauben und die *Doctores graves (docteurs graves)* in den Sitten, damit man seine Gewißheit hat.' Nichts ist auf Erden mehr geschätzt, als diese Festigkeit, diese Gewißheit. Und diese Achtung, die man ihnen zollt, es ist die Vernunft, die sie den Menschen lehrte, diese Vernunft, die ihnen alle Stabilität und Gewißheit gibt — mit deren Hilfe man ruhig leben und tief schlafen kann. Denken wir daran, daß die irdischen Schlüssel des himmlischen Reiches dem heiligen Petrus und seinen Nachfolgern zufielen, gerade weil Petrus zu schlafen wußte und schlief, während Gott, unter die Menschen niedergestiegen, sich zum Sterben am Kreuz bereitete. Aber die Todesangst Christi ist noch nicht zu Ende. Sie dauert fort, sie wird bis zum Ende der Welt fortdauern. ‚Man darf nicht schlafen,' sagt Pascal. Niemand soll schlafen. Niemand soll die Festigkeit und die Gewißheit suchen." Von diesem Grundgedanken aus entrollt Schestow die ganze Lehre Pascals. Er zeigt überall diesen Urgegensatz zwischen denen, die sicher sein, die schlafen wollen, und denen, die in der Unruhe leben. Auf der einen Seite sieht er Erasmus, Hegel, Descartes; auf der andern Seite Luther, Nietzsche, Pascal.

„Die geringste Bewegung pflanzt sich in die ganze Natur fort; das ganze Meer verändert sich um eines Steines willen. So kommt im Reich der Gnade die kleinste Tat durch ihre Folgen für das Ganze in Betracht. Also ist alles von Bedeutung. In jeder Tat muß außer der Tat unser gegenwärtiger, vergangener, künftiger Zustand und der der andern, für die sie in Betracht kommt, erwogen und die Beziehungen aller dieser Dinge unter sich erkannt werden. Und dann wird man vorsichtig sein."

Diese Einheitsschau führt aber Pascal nicht zu einer Verschmelzung aller Dinge. Er hat den scharfen Blick für die Besonderheit der Daseinsbereiche bewahrt. Die Wirklichkeit schichtet sich ihm hierarchisch zu Gott hin als eine Stufenreihe, die nur von oben nach unten, nicht umgekehrt gangbar ist.

„Der unendliche Abstand der Körperwelt von der Geistwelt bildet den unendlich unendlicheren Abstand der Geistwelt von der Liebe vor, denn die Liebe ist übernatürlich..... Alle Körper, das Firmament und seine Sterne, die Erde und ihre Reiche, wiegen nicht den geringsten der Geister auf; denn dieser erkennt dies alles und sich, und die Körper nichts. Alle Körper zusammen, alle Geister zusammen und alle ihre Erzeugnisse wiegen nicht die leiseste Regung der Liebe auf. Sie ist von einem unendlich höheren Reiche. Aus allen Körpern zusammen könnte man nicht einen kleinen Gedanken hervorgehen lassen; dies ist unmöglich und von einem andern Reich. Aus allen Körpern und allen Geistern zusammen könnte man nicht eine Regung wahrer Liebe erlangen, dies ist unmöglich und von einem andern Reich — übernatürlich."

Wenn Pascal als lateinischer Geist und Katholik den Blick immer wieder auf die großen Weltzusammenhänge richtet und von hier aus den Zugang zu der christlichen Offenbarung sucht, so kehrt sich der nordische Protestant Kierkegaard mit ungeheurer und bewußter Einseitigkeit dem Problem der Persönlichkeit zu. Die Innerlichkeit, die Subjektivität ist für ihn die Wahrheit. Gott hat wohl die Menschheit und das Ganze der Welt im Auge, aber sein Weg geht über den einzelnen Menschen. Worin ist die Persönlichkeit begründet, wie komme ich zu meinem Selbst? Das sind die großen Fragen, die Kierkegaard bewegen.

Dieses Selbst sieht er in seiner Vollkommenheit, als ein lebendiges, konkretes Ganzes, eine bewußte Synthese der großen Urgegensätze. Das Selbst ist zugleich Endlichkeit und Unendlichkeit, zugleich Zeitlichkeit und Ewigkeit, zugleich Notwendigkeit und Freiheit.

„Das Selbſt iſt die bewußte Syntheſe von Unendlichkeit und Endlichkeit.. deren Aufgabe iſt, man ſelbſt zu werden: was nur durch das Verhältnis zu Gott ſich verwirklichen läßt. Man ſelbſt werden heißt aber: konkret werden. Konkret werden heißt aber: weder ‚endlich werden' noch ‚unendlich werden'... alſo muß die Entwicklung darin beſtehen, daß man zugleich in Verunendlichung des Selbſt ſich von ſich ſelbſt loslöſt und in Verendlichung des Selbſt zu ſich ſelbſt zurückkommt."

Ein ſolches Selbſt iſt Geiſt. Geiſt iſt bewußte Ganzheit. Das Bewußtſein iſt das Entſcheidende. Je mehr Bewußtſein deſto mehr Selbſt, je mehr Bewußtſein deſto mehr Wille, je mehr Wille deſto mehr Selbſt.

Ein ſolches Selbſt iſt aber nie wirklich da, es iſt nur im Werden, es iſt das, was entſtehen ſoll. Darum liegen ſeine Wurzeln tiefer als im einzelnen Menſchen. Es gibt keine Ganzheit vom Menſchen aus. Zu ſeinem Selbſt kommt der Menſch nur dadurch, daß er es, wie Kierkegaard ſagt, durchſichtig gründet in der Macht, die es ſetzte.

Zu ſeinem Selbſt zu kommen, iſt das Höchſte, was der Menſch erreichen kann. Das iſt die Forderung der Ewigkeit an den Menſchen. Wer dieſe Forderung nicht erfüllt, wer nicht ſich ſelbſt ſein will, ſo wie Gott ihn ſetzte, der verfällt der „Krankheit zum Tode", der Verzweiflung.

„Jede menſchliche Exiſtenz, die ſich nicht als Geiſt weiß, vor Gott perſönlich als Geiſt weiß, jede menſchliche Exiſtenz, die ſich nicht durchſichtig auf Gott gründet, ſondern dunkel in etwas abſtrakt Univerſellem (Staat, Nation uſw.) ruht oder aufgeht und, in Dunkelheit über ihr Selbſt, ihre Gaben nur als Kräfte zum Wirken nimmt, ohne ſich in tieferem Sinn bewußt zu werden, woher ſie ſie hat, und ihr Selbſt als ein unerklärliches Etwas nimmt, während es nach innen verſtanden werden ſollte, jede ſolche Exiſtenz, was ſie auch ausrichten mag (ob das Allererſtaunlichſte), was ſie auch erklären mag (ob das ganze Daſein), wie intenſiv ſie auch das Leben äſthetiſch genießen mag: jede ſolche Exiſtenz iſt doch Verzweiflung."

Wie ſtark Kierkegaard dieſe normative Verirrung des Menſchen erlebt, zeigt der ergreifende Ausruf:

„Man redet, ach, ſo viel von menſchlicher Not und menſchlichem Elend, ich ſuche es zu verſtehen, habe auch manches davon näher kennen gelernt; man redet ſo viel davon, wie manche Menſchen das Leben verſcherzen: aber nur der Menſch hat ſein Leben verſcherzt, der, von den Freuden und Sorgen des Lebens betrogen, ſo dahinlebte, daß er ſich ſeiner ſelbſt nie ewig entſcheidend als

Geist, als Selbst bewußt wurde; der (was dasselbe ist) nie darauf aufmerksam wurde, nie im tiefsten Sinn den Eindruck davon empfing, daß ein Gott da ist und ‚er' (er selbst, sein Selbst) vor diesem Gott da ist: welcher Gewinn (daß die Unendlichkeit gewonnen wird!) freilich nie erreicht wird, außer durch Verzweiflung hindurch. Ach, und dieses Elend, daß so viele dahinleben, um den seligsten aller Gedanken betrogen; dieses Elend, daß man die Menschen mit allem Möglichen beschäftigt, aber nie an diese Seligkeit erinnert, daß man sie, um sie als Maschinen gebrauchen zu können, in Massen zusammenballt, statt die Masse in einzelne zu zersplittern, damit jeder einzelne das Höchste, das Einzige gewinne, wofür es sich zu leben verlohnt, und worin zu leben eine Ewigkeit nicht zu lang ist: mich dünkt, ich könnte eine Ewigkeit darüber weinen, daß dieses Elend da ist!

Wie ein besorgter Arzt geht nun Kierkegaard den Formen der Verzweiflung nach. Verzweiflung ist Krankheit des Selbst. Die Krankheit des Selbst kommt daher, daß es nicht in der Tiefe verwurzelt ist. Sie zeigt sich darin, daß die großen Gegenmächte der Wirklichkeit sich nicht zur Einheit verbinden. Der Mensch verfällt entweder der Unendlichkeit (der Grenzenlosigkeit) oder der Endlichkeit (der engen Begrenztheit), entweder der Möglichkeit (der nirgends verhafteten Freiheit) oder der Notwendigkeit (der unentrinnbaren, ehern geschlossenen Gebundenheit).

In der tiefeindringenden Analyse der Gegentypen, die durch solche Einseitigkeit entstehen, gibt Kierkegaard zugleich eine vollkommene Charakteristik der ästhetischen und bürgerlichen Menschen, die hier in normativer Beleuchtung ihr eigentliches Wesen enthüllen.

„Die Verzweiflung der Unendlichkeit besteht in dem Mangel an Endlichkeit. Die Verzweiflung der Unendlichkeit ist daher das Phantastische, das Grenzenlose.. Die Phantasie ist überhaupt das Medium der Verunendlichung;.. ist die unendlichmachende Reflexion... Das Phantastische ist überhaupt das, was den Menschen so in das Unendliche hinausführt, daß es ihn nur von sich wegführt und dadurch abhält, zu sich selbst zurückzukommen.

Wenn so das Gefühl phantastisch wird, verflüchtigt sich das Selbst immer mehr; es wird zuletzt eine Art abstrakter Gefühligkeit, worin nicht mehr der einzelne wirkliche Mensch den einzeln wirklichen Menschen fühlt, sondern der Mensch *in abstracto*, unmenschlich sozusagen, an dem Schicksal irgendeines Abstraktums (z. B. der Menschheit) gefühlvoll teilnimmt...

Ebenso bei der Erkenntnis, wenn sie phantastisch wird. Das Gesetz für die Entwicklung des Selbst in Hinsicht auf die Erkenntnis ist (wenn das Selbst wirklich es selbst wird): daß der Grad der Erkenntnis dem Grade der Selbsterkenntnis entspricht; daß also das Selbst, je mehr es erkennt, desto mehr sich selbst erkennt. Geschieht dies nicht, so wird die Erkenntnis, je höher sie

steigt, desto mehr eine Art unmenschliches Wissen, zu dessen Erwerbung das Selbst des Menschen verschwendet wird: ungefähr wie zum Bauen von Pyramiden Menschen verschwendet wurden...

Wenn der Wille phantastisch wird, so verflüchtigt sich gleichfalls das Selbst mehr und mehr. Der Wille wird dann nicht im selben Grade konkret wie abstrakt: so daß er, über die Endlichkeit sich erhebend, zugleich auf die Endlichkeit sich einstellte; also in Vorsatz und Entschluß von sich selbst am weitesten entfernt, sich in demselben Augenblicke am allernächsten wäre, um den unendlich kleinen Teil der Arbeit auszuführen, der sich noch heute, noch in dieser Stunde, noch in diesem Augenblick ausführen läßt...

Die Verzweiflung der Endlichkeit besteht in dem Mangel an Unendlichkeit. Mangel an Unendlichkeit ist verzweifelte Begrenztheit, Borniertheit... Die verzweifelte Borniertheit ist Mangel an Primitivität.... Wenn ein Mensch so verzweifelt ist, kann er darum doch ganz gut (und eigentlich gerade desto besser) in der Zeitlichkeit dahinleben, mit allen Aufgaben der Zeitlichkeit beschäftigt, von andern gepriesen, angesehn und geehrt, ein volles, glückliches Menschenleben, wie es scheint. Was man die Welt nennt, besteht aus lauter solchen Menschen, die sich sozusagen der Welt verschreiben. Sie gebrauchen ihre Gaben, treiben weltliche Geschäfte, berechnen klug, sammeln Geld usw. usw., werden vielleicht sogar in der Geschichte genannt, aber sie selbst sind sie nicht, ein Selbst im geistigen Sinn haben sie nicht: ein Selbst, um dessentwillen sie alles wagen könnten, ein Selbst vor Gott, wie selbstisch sie sonst auch sein mögen."

Noch tieferen Einblick eröffnet der andere Grundgegensatz:

„Die Verzweiflung der Möglichkeit besteht in dem Mangel an Notwendigkeit... Läuft die Möglichkeit die Notwendigkeit über den Haufen, so daß das Selbst in der Möglichkeit von sich selbst wegläuft ohne eine Notwendigkeit, zu der es zurück soll: so ist dies die Verzweiflung der Möglichkeit. Das Selbst wird eine abstrakte Möglichkeit; es zappelt sich in Möglichkeiten müde, kommt aber nicht von der Stelle und auch nicht zu der Stelle. Das Notwendige ist eben die Stelle, auf der das Selbst es werden soll und auch allein werden kann... Was fehlt, ist die Kraft, zu gehorchen, sich unter die im eigenen Selbst liegende Notwendigkeit (die eigne Grenze) zu beugen... Das Unglück ist, daß ein solcher Mensch sich selbst verlor, indem sich sein Selbst phantastisch in dem Spiegel der Möglichkeit reflektierte... in der Möglichkeit ist alles möglich. Daher kann man sich in der Möglichkeit auf alle möglichen Weisen verlaufen; doch immer entweder in Sehnsucht oder in Angst. Die Sage erzählt von einem Ritter, der plötzlich einen wunderschönen Vogel erblickt. Der Vogel scheint erst so nahe, daß der Ritter ihn greifen zu können glaubt. Dann fliegt der Vogel eine Strecke fort, und der Ritter läuft ihm nach. Und so geht es weiter, bis der Ritter in eine Wildnis verlockt ist, aus der er den Rückweg nicht mehr finden kann. Dies die Geschichte dessen, der in sehnsüchtigem Hoffen sich selbst verliert: er läuft der Möglichkeit nach, ohne sich Schritt für Schritt auf die Notwendigkeit seiner selbst zu besinnen, bis er sich nicht mehr zu sich selbst zurückzufinden ver-

mag. In der Schwermut geschieht dasselbe, nur in entgegengesetzter Richtung. Da läßt sich ein Mensch von einer ängstenden Möglichkeit immer weiter weglocken von sich selbst, hinaus in das grenzenlose Gebiet des abstrakt Möglichen, bis er endlich in der Angst überhaupt versinkt oder gerade in das stürzt, wovor ihm graute.

Die Verzweiflung der Notwendigkeit besteht in dem Mangel an Möglichkeit. Das Fehlen der Möglichkeit bedeutet entweder, daß alles notwendig oder daß alles Trivialität geworden ist. — Der Determinist, der Fatalist ist verzweifelt und hat als Verzweifelter sein Selbst verloren, weil für ihn alles Notwendigkeit ist. Die Persönlichkeit ist eine Synthese von Möglichkeit und Notwendigkeit. Sie kann daher in der bloßen Notwendigkeit so wenig leben wie in der bloßen Möglichkeit. In dieser verdampft sie sozusagen; in jener gefriert sie. Der Determinist, der Fatalist ist verzweifelt, hat Gott verloren und hat so sein Selbst verloren: wer keinen Gott hat, hat auch kein Selbst. Der Fatalist aber hat keinen Gott. Für Gott ist alles möglich: also ist Gott für den Menschen das, daß alles möglich ist. Für den Fatalisten ist alles notwendig. Sein Gott ist Notwendigkeit; das heißt: er hat keinen Gott. Daher ist der Gottesdienst des Fatalisten höchstens eine Interjektion, wesentlich aber stumme Unterwerfung. Der Fatalist kann nicht beten... Zum Beten gehört ein Gott, ein Selbst — und Möglichkeit; oder ein Selbst und Möglichkeit in prägnantem Sinn. Denn Gott bedeutet, daß alles möglich ist; oder daß alles möglich ist, bedeutet Gott; und nur der, dessen Wesen so erschüttert wurde, daß er Geist wurde, indem er verstand, daß alles möglich ist, nur der hat sich mit Gott eingelassen. Dies, daß Gottes Wille das Mögliche ist, macht daß ich beten kann; ist er nur das Notwendige, so ist der Mensch wesentlich ebenso sprachlos wie das Tier.

Auch der Spießbürgerlichkeit, der Trivialität fehlt wesentlich die Möglichkeit; doch steht es mit ihr etwas anders. Spießbürgerlichkeit ist Geistlosigkeit, Determinismus und Fatalismus ist Geistesverzweiflung; aber Geistlosigkeit ist auch Verzweiflung. Die Spießbürgerlichkeit geht im Wahrscheinlichen auf, in welchem das Mögliche auch sein bißchen Platz findet; aber daß alles (auch das Unwahrscheinliche, das Unmögliche) möglich sei, das kommt ihr nicht in den Sinn, und so wird sie auch nicht aufmerksam auf Gott. Ohne Phantasie, wie der Spießbürger immer ist (er sei Bierwirt oder Staatsminister), lebt er in einem gewissen trivialen Inbegriff von Erfahrungen; wie es zugehe; was möglich sei; was zu geschehen pflege. So hat er sich selbst und Gott verloren...

Fatalismus und Determinismus haben doch Phantasie genug, an der Möglichkeit zu verzweifeln, Möglichkeit genug, die Unmöglichkeit zu entdecken; die Spießbürgerlichkeit beruhigt sich im Trivialen, gleich verzweifelt, ob es gut oder schlimm geht. Dem Fatalismus und Determinismus fehlt die Möglichkeit zum Abspannen, zum Temperieren der Notwendigkeit, also Möglichkeit als Milderung, der Spießbürgerlichkeit fehlt die Möglichkeit als Aufweckung. Denn die Spießbürgerlichkeit meint die Möglichkeit in die Falle oder das Irrenhaus der Wahrscheinlichkeit hineingelockt zu haben, führt sie im Käfig der

Wahrscheinlichkeit gefangen herum, zeigt sie vor, bildet sich ein, über ihre ungeheure Spannkraft frei verfügen zu können, und merkt nicht, daß sie dadurch nur sich selbst gefangen hat, um ein Sklave der Geistlosigkeit zu sein und das Erbärmlichste von allem. Mit der Dreistigkeit der Verzweiflung überfliegt die Wirklichkeit, wer die Notwendigkeit verlor; in dumpfer Verzweiflung verhebt sich an der Wirklichkeit, wer die Möglichkeit verlor; der Spießbürger feiert selbstzufrieden, ohne Notwendigkeit und ohne Möglichkeit, den Triumph der Geistlosigkeit."

Eine andere Form der Krankheit des Selbst ist die Angst. Die Angst ist der Schatten, den der Geist vorauswirft, bevor er Wirklichkeit geworden ist. Die Angst tritt auch auf in der Form des Suchens nach dem Abenteuerlichen, dem Ungeheuren, Rätselhaften.[1]

Eine besonders furchtbare Form der Angst ist das Dämonische. Das Dämonische ist die Angst vor dem Guten. Wenn ein Mensch nicht den Mut hat, in die Freiheit des in Gott gegründeten Selbst auszubrechen, so verschließt er sich in seiner Unfreiheit. Das Dämonische ist das Verschlossene und das unfreiwillig Offenbare.[2]

Sowohl Angst wie Verzweiflung sind Geisteskrankheiten, Krankheiten des Geistes, des Selbst. Das Tier kennt weder Angst noch Verzweiflung. Diese Krankheit kann, wenn sie in ihrem Wesen erkannt wird, zum Heilprozeß werden. Das Selbst ist nicht zu sich selber gekommen, darum hat es Angst, darum verzweifelt es.

[1] Im Heidentum, wo eben der Geist nicht im tiefsten Sinne als Geist gesetzt ist, tritt die Angst auf in der Form des Schicksalsglaubens. Wer das Schicksal erklären will, muß ebenso zweideutig sein, wie das Schicksal selbst. Dies war mit dem Orakel der Fall. Sobald aber der Geist gesetzt ist, ist auch die Angst aufgehoben. Schicksal wird Vorsehung, Orakel Offenbarung. Im Judentum tritt die Angst auf als Angst vor der Schuld. Die Schuld ist eine Macht, die sich allerwärts ausbreitet, und die doch niemand im tieferen Sinne verstehen kann, solange sie über dem Dasein ruht. Was sie erklären soll, muß darum von derselben Beschaffenheit sein, gleichwie das Orakel dem Schicksal entspricht. Die Stelle, welche im Heidentum das Orakel einnimmt, füllt im Judentum das Opfer aus. Sobald der Geist gesetzt ist, wird Schuld als Sünde erkannt. Das Opfer wird Versöhnung und geschieht ein für allemal.

[2] Der Psychoanalitker würde sagen: das Verdrängte, das sich nur in unbewußten Komplexhandlungen offenbart. In den Erörterungen über das Dämonische nimmt Kierkegaard die wertvollsten Entdeckungen der Psychoanalyse vorweg, indem er sie aber von vornherein in die höhere Ebene des Normativen hinaufhebt.

So soll es also zu sich selbst kommen, indem es sich durchsichtig gründet in Gott. Dann verschwindet Angst und Verzweiflung. Aber die Menschen klammern sich verzweifelt und voller Angst an ihrem unbegründeten Selbst fest. Sie suchen es durch untiefe Zusammenhänge zu sichern, und so betäuben sie ihre Angst und ihre Verzweiflung. Schonungslos, als der Arzt, der um das Leben des Patienten ringt, reißt Kierkegaard den gefährlichen Notverband auf. Alle die Kierkegaardschen Grundbegriffe, an denen man sich immer stößt, die aber, einmal erkannt, die Schlüssel werden, die den ganzen Reichtum der Kierkegaardschen Welt eröffnen, die Begriffe des „qualitativen Sprungs", des „Augenblicks", des „Einzelnen", des „existenziellen Denkens" sind gerichtet gegen die falschen Kontinuitäten, durch die der Mensch sich retten will vor der letzten Entscheidung. Der Begriff des „qualitativen Sprungs" dient zur Abwehr gegen das romantische Vermengen der Wirklichkeitsbereiche. Qualitäten können nicht ineinander überführt werden wie Quantitäten. Nur durch Unterscheidung, durch Entscheidung, durch einen Sprung kommt man von einem Qualitätsbereich zum andern. (Siehe Pascals Fragment über die drei Reiche.) Der Begriff des „Augenblicks" ist gerichtet gegen den Glauben an eine kontinuierliche Entwicklung. Das Bedeutsame geschieht immer im Augenblick, im Durchbruch. Im Augenblick, in dem die Person verantwortlich handelt, nicht vom Zusammenhang des Geschehens getragen, sondern als Anfang, frei aus sich, tritt die Ewigkeit in die Zeit. Der Begriff des „Einzelnen" ist das Gegengift gegen die romantische Gemeinschaftsvergottung. Nicht als Gattungswesen, nur als Einzelner ist der Mensch ein Selbst. Geist fängt erst an, wo der Mensch sich einsam vor sein Selbst stellt. Der Drang nach Einsamkeit ist ein Zeichen von Geist und der Maßstab für den Geist. Nur der ist Geist, der ein Leben der Einsamkeit, mit der unabnehmbaren Last der Selbst-Werdung und Selbstverantwortung beladen, führen kann. Die Entscheidung geschieht nie *en masse*, sondern nur als Entscheidung des Einzelnen. Der Begriff des „existenziellen Denkens" ist eine Verwahrung

gegen die unbegrenzte Fähigkeit des Mit- und Nachempfindens. Wahrheit ist, daß ich mich in der Begegnung mit etwas einsetze und daran selbst werde. Wenn ich mit Wahrheitsleidenschaft mich in die Erkenntnisbegegnung einsetze, mich selbst darauf wage, daß etwas so ist, dann wird Wahrheit realisiert. Wahrheit erkennt man nicht, man „ist" sie. So kann man auch Wahrheit nicht direkt mitteilen. Nur indirekt teile ich dem andern Wahrheit mit, indem ich ihn aus seiner naturhaften Sicherheit so aufstöre, daß er sich auf die Wahrheit besinnt und sich selbst wird. Alle Wahrheitsmitteilung ist darum dialektisch, paradox. Das Dialektische, Paradoxe verhindert, daß man die Wahrheit in den Sätzen selbst sucht, es bewirkt, daß der Mensch — aus seiner Triebgeborgenheit aufgescheucht — auf die falsche Sicherheit der oberflächlichen Kontinuität verzichtet, um nach dem geheimnisvollen Mittelpunkt auszuschauen, aus dem erst die ganze Wahrheit herauswächst.

Alle diese Bestimmungen dienen bei Kierkegaard dem einen Zweck: das Christentum zu reinigen von allen Fälschungen, und in ihm die ungeheure Spannung des normativen Grundverhältnisses aufzudecken.

„Das Christentum beginnt mit der Lehre von der Sünde und also mit dem Einzelnen. Denn frei.ich lehrt das Christentum das vom Gott-Menschen, also die Gleichheit von Gott und Mensch; aber das Christentum haßt auch unversöhnlich alle übermütige oder naseweise Zudringlichkeit. Durch die Lehre von der Sünde und dem einzelnen Sünder hat sich Gott und Christus ein für allemal ganz anders als irgendein König gegen Volk und Menge und Publikum usw. usw. gesichert. Alle jene Abstrakta sind vor Gott gar nicht da; es leben vor Gott in Christo lauter einzelne Menschen — lauter einzelne Sünder.

Doch kann Gott das Ganze gut übersehen; er kann sich obendrein der Sperlinge annehmen. Gott ist überhaupt ein Freund der Ordnung und zu dem Zweck ist er selbst an jedem Punkt, in jedem Augenblick zur Stelle.

Sein Begriff ist nicht wie der des Menschen, unter den das Einzelne als das fällt, was nicht im Begriff aufgehen kann; sein Begriff umfaßt alles, und in anderm Sinn hat er keinen Begriff. Gott hilft sich nicht mit einer Abbreviatur; er begreift *(comprehendit)* die Wirklichkeit selbst, all das Einzelne; für ihn liegt der Einzelne nicht unter dem Begriff.

Die christliche Lehre von der Sünde befestigt nun den Qualitätsunterschied zwischen Gott und Mensch so tief, wie es nie zuvor geschehen ist. In nichts ist ein Mensch von Gott so verschieden wie darin, daß er ein Sünder ist.

Sünde ist das einzige, was auf keine Weise, weder *via negationis* noch *via eminentiae*, von Gott ausgesagt werden kann. Wenn man in demselben Sinne, wie man von ihm sagt, daß er nicht endlich (also *via negationis*, daß er unendlich) sei, wenn man so von Gott aussagen würde, daß er nicht Sünder sei, so wäre das Gotteslästerung.

Als Sünder ist der Mensch durch die klaffende Tiefe der Qualität von Gott getrennt...

Der Gegensatz Sünde — Glaube ist der christliche; ist der, der alle ethischen Begriffsbestimmungen christlich umbildet, vertieft und verschärft. Ihm liegt das entscheidend christliche ‚vor Gott' zugrunde; welche Bestimmung wieder das entscheidende Kriterium des Christlichen enthält: das Absurde, das Paradox und die Möglichkeit des Ärgernisses. Und daß dies bei jeder Bestimmung des Christlichen nachgewiesen werde, ist von äußerster Wichtigkeit, da das Ärgernis die Schutzwehr des Christlichen gegen alle Spekulation bildet. Wo liegt nun hier die Möglichkeit des Ärgernisses? Darin, daß ein Mensch die Realität haben soll, als einzelner Mensch vor Gott da zu sein; und daß also (was daraus folgt) die Sünde des Menschen Gott beschäftige. Dies ‚der einzelne Mensch vor Gott' bekommt die Spekulation nie in ihren Kopf...

Es wird oft genug davon geredet, daß man sich am Christentum ärgere, weil es so dunkel und so düster sei oder weil es so streng sei usw.; da darf und muß doch auch einmal gezeigt werden, warum man sich eigentlich am Christentum ärgert: darum nämlich, weil es zu hoch ist; weil das Maß, womit es mißt, nicht der Mensch ist; weil es den Menschen zu etwas so Außerordentlichem machen will, daß er es nicht fassen kann...

Das Kind, das bisher nur die Eltern zum Maß hatte, wird ein Selbst, indem es als Mann den Staat zum Maß bekommt; aber welcher unendliche Akzent fällt auf das Selbst, wenn es Gott zum Maß bekommt!..."

Dieser schwere Akzent, der auf den Menschen fällt, sobald er in die normative Spannung tritt, macht, daß wir es als eine Entspannung, fast eine Profanierung empfinden, wenn wir, wieder auf das ästhetische Gebiet zurückkehrend, uns fragen: Wie steht es mit dem normativen Menschen in der Literatur?

Ein bedeutungsvoller moderner Versuch, den normativen Menschen darzustellen[1] ist „Jakobs Traum" von Beer-Hofmann. Es ist die dunkle Geschichte von der Erwählung Jakobs. Sein Bruder Edom hätte vom sterbensschwachen Vater den Segen bekommen sollen. Die Mutter Rebekka weiß es durch schlauen Betrug einzurichten, daß Jakob gesegnet wird. Wie nun Edom wild auf-

[1] Sehr aufschlußreich wäre von diesem Gesichtspunkt aus das ganze Werk Paul Claudel's.

begehrt vor Rebekka, sagt sie ihm triumphierend, warum Jakob und nicht er, Edom, der Erwählte sei:

„Weil er einhergeht, voll von dunklen Fragen,
Und du — dich froh und satt und sicher freust!
Weil aller Ahnen Zweifel Traum und Sehnen —
Ein nie verstummend Fordern — in ihm klingt,
Weil er — nicht Gott in ferne Himmel einsargt,
Nein — täglich, Herz an Herzen, mit ihm ringt!
Weil du — nur jagen kannst und opfern, morden!
Und er vor aller Wesen Leid erblaßt,
Und er zu allem spricht, und zu ihm alles..
Trägt er den Segen.. und des Segens Last!
(In wachsender Seligkeit.)
Weil um sein Haupt ein immerwährend Wehen,
Wie unerschauter Engel Flügelschlag,
Ist ihm verhängt, was du — nicht siehst, zu sehen,
Voll von Gesichten quillt ihm Nacht wie Tag!
Weil ihm die Brunnen heilige Wasser rauschen,
Ihm alle Wälder sind wie heilige Haine..."

Edom jagt Jakob nach, um Rache zu üben. Er erreicht ihn im Gebirge. Der Pfeil, den er auf ihn schießt, trifft ein Lamm, das Jakob an die Brust drückt. Erschüttert steht er nun vor seinem Bruder, über sein Verworfensein in Klage ausbrechend. Darauf Jakob schmerzlich lächelnd:

„Verworfen — du? Mein Edom!
(Ihn zärtlicher umfassend.)
Jeden Morgen
Schlägst du die Lider auf, und helle Augen —
Du froher Jäger — greifen nach der Welt!
(Seine Worte drängen sich.)
Klopft hoch dein Herz nicht, wenn aus dunklem Busch
Das Wild hervortritt — bebt dein Arm nicht in
Verhaltner Lust, wenn er den Bogen strafft —
Jauchzst du nicht auf, wenn fern die Beute fällt?
Dein Blut schwillt, trunken seiner eignen Kraft,
Und reißt an sich, wonach's in ihm begehrt,
Ein Baum — gepflanzt an Wasserbächen — treibst du
Ins Licht, mit Kronen — täglich neu verjüngt...
(Er läßt die Arme sinken, mit schmerzlich anklagendem Aufblick.)
Kein Gott warf in dich wehvoll dunkles Fragen,
Wohin du blühst — was deine Wurzeln düngt!
(Bitter lächelnd.)

Biſt du verworfen? Und bin ich..

Edom

(nickend, ſtark einfallend.)

Erwählt!

Die Mutter ſagt's!

Jakob

(mit traurigem Lächeln.)

Sagt ſie's?

(Achſelzuckend, mit einem Aufſeufzen.)

So wird's wohl ſein!

(Bitter.)

So heißt ‚erwählt': Traumloſen Schlaf nicht kennen,
Geſichte nachts — und Stimmen ringsum tags!
Bin ich erwählt? Dazu erwählt, daß alles,
Dem Leid geſchieht, mich ruft, mich heiſcht, mir klagt?
Daß ſelbſt der Blick des Tiers, das ſtumm verendet,
Mich fragt: ‚Warum?!'

(In ſteigender Haſt.)

Bin ich nicht Sein Geſchöpf nur?
Wie will Er, daß ich Antwort alſo gebe,
Als wär ich — Er, der mich und alles ſchuf?
Wie kann ich das?

(Mit finſterm Aufblick, ſtark.)

Wählſt Du — Du Gott da droben —
Dazu mich aus? Dann komm zu mir und raune
Ins Ohr mir, wie ich Rede ſtehen, wie ich —
Ich — Dein Geſchöpf — Dich, Gott, entſchulden ſoll!

(Von Schauern geſchüttelt.)

Sprich, ſprich — Furchtbarer Du, wenn Du uns redeſt —
Schrecklicher Du, wenn Du uns ſchweigſt!

Edom

(Jakob umfaſſend, raſch.)

Jakob —
Flieh dieſen Gott! Komm — komm mit mir; die Herden,
Die mit dir ſind, zum Weidengrund von Ajath
Führ' ſie und harre dort — nur einen Mond.
Und ich komm nach, mit Herden, Frauen, Knechten
Und aller Habe unſrer Vorratskammern!
Zuſammen zieh'n wir dann in fremdes Land,
Wo dieſem Gotte keine Macht gegeben
Und fremde große Götter ſtumm und reglos
In goldnen Häuſern ſtehn — und heilige Prieſter
Die Botſchaft zwiſchen uns und ihnen tragen! —
Ich will nicht dieſen Gott, der immer nahe!

(Drängender.)
Jakob komm! Laß Ihm dies Land, darinnen
Man tags vor Glut — und nachts vor Frost verschmachtet!
Laß Ihm dies Land und laß Ihm seinen Segen!
Mit mir, Jakob, komm! Flieh diesen Gott.....

Jakob
(ist aufgesprungen, stark.)
Ihn fliehen? Nein! Ich geh Ihm noch entgegen!

In der Nachteinsamkeit wird nun alles lebendig um Jakob. Der Quell, die Steine sprechen. Der Himmel geht auf. Helle und dunkle Engel erscheinen. Sie ringen um Jakobs Seele. Zuletzt ertönt die Stimme Gottes und gibt Jakob, in dem sich das Schicksal des Judenvolkes vorbildet, den Sinn seiner Erwählung kund.

Die vollkommenste Darstellung der normativen Welt im Medium der Poesie ist die „Göttliche Komödie".

Der normative Grundgedanke, auf dem der Kosmos aufgebaut ist, wird im ersten Paradiso-gesang leuchtend entwickelt:

Geordnet zueinander
Sind alle Dinge; dies Gesetz allein
Macht, daß das All der Welt Gott ähnlich ist.
Es sehn in ihm die hohen Kreaturen
Die Spur der höchsten Kraft, in der das Ziel liegt,
Zu welchem die gedachte Ordnung hinweist.
Es fügen sich ihr alle Wesen ein,
Die ihrem Ursprung, je nach ihrem Schicksal
Mehr oder minder fern und nahe sind.....

Von hier aus wird das Ganze der Wirklichkeit durchsichtig in seinem harmonischen Gefüge und Aufbau.

Wenn wir aber auf die drei Reiche schauen mit ihren drei mal drei Abstufungen, kreisend um die heilige Dreieinigkeit, will uns fast scheinen, als wäre zu viel Ordnung und schaubare Harmonie in Dantes Welt. In der Tat liegt über dem Ganzen dieser Vision etwas von der leis überbetonten Ruhe und Beschaulichkeit, die von der Antike her im Mittelalter und in der katholischen Kirche noch lebendig war. Daher kommt es, daß sich Dantes Erleben nicht in dramatischem Ringen, sondern zur klaren, epischen, in der Vergangenheit verfestigten Begebenheit verdichtete. Aber beim näheren Zuschauen zeigen sich überall Risse; es ist, als ob vulkanische

Unruhe den Danteschen Kosmos erschütterte. Die furchtbare Gebrochenheit des Ausgangspunktes läßt den Wanderer auf der ganzen Reise vor Angst zittern. Er ist verirrt in einem dunkeln Wald. Da erblickt er die sonnbeschienene Höhe. Er will zum Licht empor. Wilde Bestien treten ihm entgegen. Das furchtbarste der Tiere ist die Wölfin. Sogar der vom Himmel gesandte Führer kann ihr nicht entgegentreten. Es gibt keinen direkten Aufstieg zur Höhe. Solange der apokalyptische Jagdhund nicht gekommen ist, können die Menschen nur auf dem Umweg über das Jenseits zum Gipfel der Glückseligkeit gelangen. Und nun geht die Reise durch die ewig fixierte Disharmonie der Hölle. Beim Aufstieg auf den Läuterungsberg scheint es fast zu einer stufenweisen Vervollkommnung, zu einer Entwicklung von unten nach oben zu kommen. Aber auf der Höhe des Berges erleben wir die tiefste Erniedrigung. Dante, den eben Virgil zu seinem eigenen Kaiser und Papst gekrönt hatte, wird von Beatrice gedemütigt, wie noch nie ein Mann von einem geliebten Weib gedemütigt wurde.

„In schrecklichen und unzweideutigen Worten" deckt Beatrice vor den mitleidigen Engeln die Schande ihres einstigen Liebhabers auf: ‚Dieser war in seiner Jugend so göttlich begabt, daß an und für sich alles rechte Gehaben es in ihm zum Muster hätte bringen können; aber um so böser verwuchert ein Boden von Unkraut und Faulheit, je besser er in Kraft steht; ein Weilchen stützte ich ihn durch meinen bloßen Anblick; meine jugendlichen Augen, die ich ihm wies, führten ihn mit mir den geraden Weg; aber kaum war ich auf der Schwelle meines zweiten Alters und hatte Leben getauscht, da kündigte mir dieser und gab sich anderen,... und verkehrte seinen Schritt auf irre Straße, Gebilden folgend, die Wahrheit vorgaben, die, was sie verheißen, nie rein erfüllen können... und ob ich ihm im Traum und sonst vorschwebte, es war umsonst, ich war ihm zu wenig; also tief war er gesunken, daß nur ein Blick in die wirkliche Hölle ihn retten konnte, sonst war es aus..."[1]

[1] *Questi fu tal ne la sua vita nova*
virtualmente, ch'ogni abito destro
fatto averebbe in lui mirabil prova.

Ma tanto più maligno e più silvestro
si fa 'l terren col mal seme e non colto,
quant' elli ha più di buon vigor terrestro.

Alcun tempo il sostenni col mio volto:
mostrando li occhi giovinetti a lui,
meco il menava in dritta parte volto.

Nachdem Beatrice gleichſam den objektiven Tatbeſtand dargelegt hat, wendet ſie die Spitze ihrer Anklage gegen Dante ſelber, auf daß er durch eigenes Bekennen zum vollen Bewußtſein ſeiner Verfehlung komme. Hier wird deutlich, wie ein „großes mittelalterliches Chriſten- und Menſchenherz in ſeiner erhabenen Selbſtdemütigung" nicht eher ruhen kann, bis es zu der tiefen Bruchſtelle hinabgedrungen iſt, wo die Verirrung begann. Zuerſt ſucht Dante noch weinende Ausflucht: „Greifbares, das mir Wonne log, lenkte mich vom Wege ab, ſobald Euer Anblick ſich mir entrückte..."[1]

Aber ſchonungslos, mit hartem Spott ſtellt Beatrice die ſtrafbare und lächerliche Verblendung ſolchen Gebahrens bloß: „Schöneres als mich hatteſt du nie leben und doch vergehen ſehen; welches Vergängliche durfte dich noch zur Sehnſucht berücken? Auf wieviel Erfahrungen der immer gleichen Art durfteſt du noch abſehn — kleine Mädchen und andere Kurzlebigkeit? — Gelbſchnäbelige Vögel gehen immer wieder auf den gleichen Leim, voll ausgefiederte ſchwirren weg, wenn ſie nur das bekannte Netz ſehen..."[2]

Si tosto come in su la soglia fui
di mia seconda etate e mutai vita,
questi si tolse a me, e diessi altrui...

e volsi i passi suoi per via non vera,
imagini di ben seguendo false,
che nulla promission rendono intera.

Né l'impetrare ispirazion mi valse,
con le quali ed in sogno e altrimenti
lo rivocai: si poco a lui ne calse!

Tanto giù cadde, che tutti argomenti
a la salute sua eran già corti,
fuor che mostrarli le perdute genti...

[1] *Le presenti cose*
col falso lor piacer volser miei passi,
tosto che 'l vostro viso si nascose...

[2] *Mai non t'appresentò natura o arte*
piacer, quanto le belle membra in ch'io
rinchiusa fui, e sono in terra sparte;

e se 'l sommo piacer si ti fallio
per la mia morte, qual cosa mortale
dovea poi trarre te nel suo disio?...

Non ti dovea gravar le penne in giuso,
ad aspettar piu colpi, o pargoletta
o altra vanità con si breve uso.

Novo augelletto due o tre aspetta;
ma dinanzi da li occhi de' pennuti
rete si spiega indarno o si saetta...

Wie ein Kind vor Scham und Reue brennend, ſtumm und mit geſenkten Augen ſteht Dante da. Mit beißendem Hohn auf ſeinen würdigen Bart anſpielend fordert Beatrice ihn auf, ihr ins Antlitz zu ſchauen. Wie er ſie nun ſieht, ſchöner als ſie je geweſen, ... „da brannte ihn ſo ſehr der Reue Neſſel, daß ihm, welch andres Ding zur Lieb' am meiſten ihn je gelockt, das feindlichſte nun wurde. So brannte in ſeinem Herzen Schuldbewußtſein, daß er bewältigt niederſank..."[1]

Als ein ſolches reuiges Kind, als ein Menſch, der ſich ſeiner Gebrochenheit bewußt iſt, findet er erſt Eingang zum Paradies.

Durch die ganze Herrlichkeit der Himmelsſphären begleitet ihn das Gefühl der Schwäche, der Unzulänglichkeit, des Verſagens. Und gerade aus dieſer Nötigung, immer wieder an der Grenze der menſchlichen Faſſungskraft anzuhalten, fließt die Quelle der reinſten dichteriſchen Schönheiten, erwächſt auch das beſeligende Bewußtſein, nur von Gott bewegt und erfüllt zu ſein. Die Harmonie entſteht nicht aus dem Vollkommen-werden der menſchlichen Natur, ſondern als Gnade und Geſchenk des Allerhöchſten. Zwiſchen dem Menſchen und Gott klafft bis zuletzt eine unüberbrückbare, rätſelhafte Kluft. Dante ringt bis zum Schluß mit dem Problem der Prädeſtination, mit der unlöslichen Paradoxie der Menſchwerdung Gottes. Beim Anblick der Dreieinigkeit bricht er zuſammen — *all' alta fantasia qui mancò possa,* hier ſchwand die Kraft der hohen Phantaſie — aber er läßt ſich nun willig wie ein Rad von der allbewegenden Liebe drehen — *ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / si come ruota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle.*

Nur ſolche, die mit Dante die gleichen religiöſen Vorausſetzungen teilen, können bei dieſen Stellen der Göttlichen Komödie ſich mitreißen laſſen. Hier ſchreitet die Poeſie über ihre allgemeinmenſchlichen Grenzen hinaus. So entſteht die Frage, ob der Dichter, ohne den eigentlichen Boden der Poeſie zu verlaſſen, dennoch die ganze Wucht der normativen Spannung zum Ausdruck bringen

[1] *Di penter si mi punse ivi l'ortica,*
che di tutte altre cose qual mi torse
più nel suo amor, più mi si fe' nimica.
Tanta riconoscenza il cor mi morse,
ch'io caddi vinto ...

kann. Das geſchieht da, wo der Menſch in ſeinem leidenſchaftlichen Ringen um die eigene Verwirklichung ſich verirrt und untergeht. Wenn wir die lebendigſten Beiſpiele für die Welt des ſtatiſchen Menſchen im Epos oder im Roman, für die Welt des dynamiſchen Menſchen in der Lyrik fanden, ſo verkörpert ſich das normative Streben am erſchütterndſten im Drama.

In der höchſten dramatiſchen Form, in der Tragödie, zeigt es ſich, daß das Leben nicht in ſich ſelber ruht. Mitten im Zuſammenbruch der menſchlichen Bemühungen wacht die Ahnung vom tragenden Grund des Daſeins auf. Das dunkle Rätſel des Leidens und der Schuld weiſt hin auf eine Tiefe, die tiefer iſt als alles Leiden und alle Schuld. Von dort her wird alle Angſt und Weltnot überwunden.

Zweiter Teil:

Die Deutung der Poeſie

7. Kapitel:

Das poetiſche Kunſtwerk.

Und daß die alte
Schwiegermutter Weisheit
Das zarte Seelchen
Ja nicht beleid'ge!
Goethe. (Meine Göttin.)

Was das Kunſtwerk vor allem übrigen in der Welt auszeichnet, iſt die Form. Form iſt das Sichtbarwerden eines Inneren an einem Äußeren. Form iſt Harmonie von Äußerem und Innerem.

Man unterſcheidet gemeiniglich am Kunſtwerk Form und Inhalt. Inhalt iſt ein Dreifaches, das ſich nach Analogie mit dem Menſchen als Leib, Seele und Geiſt des Kunſtwerkes bezeichnen läßt. Der Leib des Kunſtwerkes iſt ſeine ſinnliche Erſcheinung — ſeine Sichtbarkeit, ſeine Hörbarkeit. Man kann auch ſagen ſeine Gegenſtändlichkeit: Nächtliche Landſchaft, Liebesklage, der ſterbende Gallier. Die Seele iſt das Stimmungsmäßige, die innere Bewegtheit, das Wogen des Gefühls — eine ſanfte Rührung, ein abgründiges Erſchüttertſein. Es darf aber nicht beim bloßen Gefühl bleiben, ſonſt wären Rührſtücke und Kriminalromane die lebendigſten Kunſtwerke. In dem Grundgefühl, das aus dem Kunſtwerk erwächſt, muß eine viſionäre Helle ſein. Das Einzelerlebnis des Kunſtwerks muß in ein Geſamterleben, in eine Geſamtviſion des Daſeins einmünden. Etwas Beſtimmungsmäßiges — eine Verheißung, ein Fluch: Schickſalstiefe — muß in dem Kunſtwerk aufleuchten. Der Sinn des Lebens nach ſeiner hellen oder dunkeln Seite ſoll ſichtbar werden. Das iſt das Geiſtige am Kunſtwerk. Leib, Seele und Geiſt — Anſchauung, Stimmung, Beſtimmung, das iſt der Inhalt. Was iſt aber die Form? Eben das Leibhaftwerden der Seele und des Geiſtes. Da iſt Form, wo wir

an der äußeren Erscheinung, an der sichtbaren Gestalt und ihrer Bewegung ein Seelisch-Geistiges erkennen. Wie wir an den frischen Farben und straffen Bewegungen eines Menschen ablesen: Da ist Jugend, da ist Leben in seiner verheißenden Frische, in seinem beglückenden Aufschwung —, so wird uns bewußt beim Anblick eines Kunstwerkes, welchen Geblüts das in ihm verborgene Leben ist. Die ganze Art des Hervortretens einer Gestalt, ihre besondere Bewegungsweise, die wechselnde Beleuchtung ihrer Glieder, die Auswahl der sichtbaren Bildzüge, der Umriß, das Gefüge und der Rhythmus — das alles zeugt vom innersten Wesen, das ist das innerste Wesen. Denn Form ist das, was von innen nach draußen drängt, das, was sich einen Leib, einen Ausdruck schafft; Form ist zugleich das, was von außen nach innen lockt, was durch die leibliche Erscheinung hindurch in die Seele blicken läßt.

Am konkreten Kunstwerk seien diese Linien nachgezeichnet.

Wanderers Nachtlied.

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Eine weite ruhige Landschaft breitet sich vor dem Wanderer aus. Die einzelnen Naturformen werden nicht wie in romantischen Nachtliedern in ihrer drängenden Fülle beschrieben. Sie haben etwas fast abstrakt Repräsentatives. Zuerst ist die Rede vom weiten Umkreis der Berge, dann vom näheren Bezirk der Wälder, dann vom Schweigen der Vögel, dann von der Ruhesehnsucht des Wanderers. So ergibt sich seltsamerweise die naturhistorische Stufenfolge: Anorganische Natur, Pflanzenreich, Tierreich, Menschenreich. Die dichterische Vision ist beinahe wissenschaftlich verfestigt. Dem statischen Weltbild entspricht das Grundmotiv der Ruhe....

Wären wir aber völlig unbewegt der Betrachtung äußerer Zusammenhänge hingegeben, so fehlte dem Gedicht die treibende Kraft. In Wirklichkeit erleben wir nicht den Zustand der Ruhe, sondern die Bewegung zur Ruhe hin. Die Anordnung der Dinge, die wir versucht waren, wissenschaftlich zu deuten, erweist sich als innere Steigerung. Die Berge sind an sich das Unerschütterliche. Aber am Tage sieht man sie zusammen mit der Bewegung der Wolken. Jetzt überwölbt sie klar und bewegungslos der Sternenhimmel. Über allen Gipfeln ist Ruh. Die Bäume bewegen sich, wenn der Wind geht. Nun spürst du kaum einen Hauch. Die Vögel, das eigenbewegte Element des Waldes, die in ihrem Gesang innerer Bewegtheit Ausdruck geben, schweigen. Der Wanderer, einzig unruhig in all diesem Frieden, spürt zuinnerst, daß auch ihm bald Ruhe zuteil wird. Durch den Übergang von den Bergen her über Wald und Vögel zum Menschen hat der Vorgang der Beruhigung immer tiefere, innerlichere, tröstlichere Bedeutung bekommen. Vom Fernen geht's ins Nahe, vom Weiten ins Enge, vom Lichten ins Dunkle, vom Außeren ins Innere. Die fernen Berge kann man nur sehen; das Auge ist das reinste Organ der Veräußerlichung, der räumlichen Ausweitung, der Helle. In den Wipfeln spürt man kaum einen Hauch. Das Geschehen ist gleichsam bis an die Haut, bis zum Tastsinn vorgedrungen. Die Vögelein schweigen. Das Gehör, der innerlichste Sinn ist nun an der Reihe. Und nun schlägt die Bewegung um vom Sinnlichen ins Seelische: die Stimme der Natur klingt im Herzen des Wanderers als ein tief beschwichtigendes: Warte nur, balde ruhest du auch.

In dieser Stimme kündigt sich auch schon die dritte Dimension an. Die Ruhe, die hier verheißen wird, ist nicht ein bloßes Gefühl, nicht ein seelischer oder gar physiologischer Zustand, sondern der Einklang mit der großen Ordnung der Natur, das Geborgensein im Zusammenhang des Alls. Jene Folge der Dinge, die uns zuerst als wissenschaftliche Reihe, dann als seelische Steigerung erschien, bekommt nun den tiefsten Sinn. Die Ordnung der Natur, die innere Bewegung des Menschen klingen über in die umfassende Harmonie

des Kosmos. Das klingt schon an in den ersten zwei Worten des Gedichtes; sie lenken den Blick von Anfang an nach oben und ins Ganze: Über allen Gipfeln ist Ruh. Solcher Ruhe teilhaftig zu werden, darnach sehnt sich der Wanderer, das verheißen die zwei schweren Schlußworte: Du auch. Du, bewegter, unruhiger Wanderer: auch du bestimmt zur Ruhe, die über allen Gipfeln ist. Hier zeigt sich, was der eigentliche Inhalt jeder Dichtung, was das Wesen des vollkommenen ästhetischen Zustandes ist: seelische Bewegung in solcher Reinheit der Schwingung, daß sie aus der Enge des subjektiven Gefühls — der Angst, der Sehnsucht, der Neigung, der Gier — hinüberklingt in die Harmonie des Alls. Der tiefste Sinn des Nachtliedes ist ausgesprochen im berühmten Spruch:

Wenn im Unendlichen dasselbe
Sich wiederholend ewig fließt,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig ineinander schließt;
Strömt Lebenslust aus allen Dingen,
Dem kleinsten wie dem größten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh in Gott dem Herrn.

Dieser Durchbruch aus der Enge ins All kann sich auch in andern Gegensätzen verbergen, er kann auch aus verschiedener Spannung kommen. Anstatt wie im Goetheschen Gedicht in der beinahe erreichten Harmonie (balde ruhest du auch) anzuklingen, kann die innere Spannung gerade dadurch gesteigert werden, daß der Abstand zwischen Sehnsucht und Erfüllung unendlich vergrößert wird, so daß die Harmonie nur als unerreichbares Ziel mitten im Zusammenbruch aller Hoffnung aufleuchtet. Auch da schwingt das Gefühl über sich hinaus. Auch da ist die Beziehung zur Ganzheit lebendig.

Als Beispiel sei das französische Gegenstück zum Nachtlied des Wanderes, ein Taglied des Gefangenen herangezogen:

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville!

— Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà
De ta jeunesse?

(Paul Verlaine.)[1]

Auffällig ſind die Ähnlichkeiten mit dem Goetheſchen Nachtlied. Der äußere Verlauf folgt den gleichen Stationen: Himmel — Baum — Vogel — Menſch. Dem entſpricht die innere Steigerung. Zuerſt tönt die Erregung nur leiſe an in der doppelten Affektbetonung, *si bleu, si calme.* Dann beginnt die Bewegung im wiegenden Hin und Her der Baumkrone: *berce sa palme.* Vom Schaubaren geht's in der zweiten Strophe über ins Hörbare, wobei das Hin und Her der Glocke das Bindeglied bildet: *la cloche... doucement tinte.* Die Wendung ins Leidvolle, das im „*pleurant sans cesse*" zum Ausbruch kommen wird, tönt ſchon an in der Klage des Vogels.

[1] Der Himmel iſt da überm Dach
So blau, ſo lind!
Des Baumes Krone überm Dach
Wiegt ſich im Wind.

Die Glocke am Himmel, den man ſieht
Fängt an zu ſchlagen,
Es tönt im Baume, den man ſieht
Des Vogels Klagen.

Mein Gott, mein Gott, wie ſchlicht iſt da
Und ſtill das Leben,
Man hört in dem Geräuſche da
Die Stadt ſich regen.

— Was haſt du, ſag, getan, du da
Schluchzend ohn' Ende,
Daß deine Jugend du gewandt, du da
Zu ſolchem Elende?

Der Parallelismus der zwei erſten Strophen wird unterſtrichen durch die Wiederholung von Himmel und Baum. Die dritte Strophe gibt gleichſam die Syntheſe. Die Viſion weitet ſich ins Ganze: *la vie est là.* Das Leben erſcheint im Bild des friedlichen Zuſammenſeins der Menſchen in der Stadt. Nun erfolgt der Umſchlag ins Perſönliche, die Frage, was die Stellung des Menſchen ſei in dieſem Ganzen, wird laut. Bei beiden Dichtern iſt dieſe Wendung angedeutet durch den ſyntaktiſchen Bruch; nach einfachen Ausſageſätzen kommt plötzlich die Anrede: Du auch; *Toi, que voilà.*

Auffälliger aber als die Gleichheit iſt das Ungleiche der zwei Gedichte. Faſt könnte man darin den Gegenſatz des franzöſiſchen Weſens zum deutſchen ſehen. Bei Goethe erlebten wir Waldeinſamkeit, Nacht, Schweigen, Ruhe; bei Verlaine Stadtgemeinſchaft, Tag, Geräuſche, Tätigkeit. Wichtiger und über alle völkiſchen Unterſchiede hinausgehend iſt aber der innere Gegenſatz. Bei Goethe ſteht die Erfüllung der Sehnſucht bevor (balde...). Bei Verlaine ſchlägt die Sehnſucht in Verzweiflung um. Er iſt ausgeſchloſſen aus der Gemeinſchaft der Menſchen. Er iſt zur Einſamkeit, zur Unfruchtbarkeit verdammt. Dieſes einfache und reine Daſein, das über die Mauern des Kerkers herüberklingt, iſt ihm verſagt. Das Gefangenſein, das in der Kargheit der Anſchauung, in der Monotonie des Gedichtes ſpürbar wird, iſt aber nicht einfach die Folge davon, daß Verlaine, weil er auf ſeinen Freund Rimbaud geſchoſſen hatte, eingekerkert wurde. Das wäre Anekdote, nicht Schickſal. Damit dieſer Durchbruch aus der Enge der perſönlichen Not ins All erfolgen kann, muß ein Zuſammenhang ſein zwiſchen dem Ausgeſchloſſenſein vom All und dem Eingeſchloſſenſein im Ich. Das iſt hier der Fall. Verlaines Klage bezieht ſich nicht auf irgendeine vereinzelte Tat, ſondern auf das Ganze ſeines Lebens:

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà
De ta jeunesse?

Die Jugend, die Zeit der unbegrenzten Möglichkeit, der Verfügbarkeit des Lebens ist vertan. Er hat den Anschluß an das fruchtbare Dasein verpaßt. Nun schaut er vergeblich aus nach dem All. Er ist eingeschlossen in seinem persönlichen Schicksal. Verzweifelt bricht er zusammen. Aber auch seine Verzweiflung hat einen Sinn. Sein Schmerz ist Folge der Schuld, darum Sühne, und alle Sühne klingt über in Versöhnung. Darum ist ein Trost im Leid, eine Weite in der Enge, ein Zusammenhang im Getrenntsein — gerade das macht die Reinheit der seelischen Schwingung aus, das ist's, was das Gefühl der Schönheit erzeugt.

Schönheit hängt zusammen mit Form. Um die Form deutlich zu fassen, müssen wir sie unterscheiden vom Gegenstand und vom Gehalt, die beide zusammen im Begriff Inhalt vermengt sind.[1] Was der Gehalt des Nachtliedes ist, das haben wir gesehen: jene Sehnsucht nach Ruhe, die den Wanderer erfüllt. Diese Sehnsucht, die nichts anderes als ein Streben nach der Harmonie mit dem All ist, wird dem Wanderer bewußt beim Anblick der nächtlichen Landschaft. Die nächtliche Landschaft ist der Gegenstand seines Gedichtes. Bei Verlaine ist es der Ausschnitt der Wirklichkeit, den er vom Fenster seiner Zelle aus sieht. Der Gegenstand könnte auch ein Frühlingsmorgen, ein Sonnenuntergang, eine Begegnung mit einem Menschen, ein ganzer Lebenslauf sein. Und was ist nun die Form? Die Form ist dasjenige am Gegenstand, das auf den Gehalt hinweist. Die Form ist das Wie des Gegenstandes. Durch die Form wird der Gegenstand die sinnliche Verkörperung der Ganzheit. Ist der Gehalt des Goetheschen Gedichtes die Sehnsucht des Wanderers und der Gegenstand das Hereinbrechen der Nacht, so ist die Form: das Lied. Es könnte auch ein Gemälde sein. Oder ein wirkliches Lied. In einem Gedicht gibt es, den Möglichkeiten der Sprache folgend, vier konkrete Ausprägungen der Form: die Bildform, die Bewegungsform, die Klangform und die Sprachform.

Bildform und Bewegungsform beziehen sich auf den Gegenstand.

[1] Der Gegenstand ist das Leiblich-Sinnliche, der Gehalt das Seelisch-Geistige des Kunstwerks.

Die Bildform bezieht sich auf den Gegenstand als Gestalt, die Bewegungsform auf den Gegenstand als Geschehen. Gestalt ist die statische Form der Ganzheit: die Welt als Kosmos, der Mensch als Charakter. Kosmos und Charakter können auch negativ in der Form des Chaos und inneren Zwiespalts dargestellt werden. Das Geschehen ist die dynamische Form der Ganzheit. Es kann wie die Gestalt positiv oder negativ bestimmt sein, als langsame Höherentwicklung oder allmählicher Zerfall, als plötzlicher Aufschwung oder katastrophaler Zusammenbruch. Geschehen und Gestalt kommen immer nur zusammen vor. Eine Symphonie ist zugleich ein architektonischer Aufbau von Motiven und ein dramatisches Ringen. Aber ein Dichter kann mehr nach der einen oder andern Seite veranlagt sein. Im „Wallenstein" sind die Gestalten meist von geringer Tiefe, das Geschehen aber vollzieht sich in atemraubender Spannung. In der „Iphigenie" dagegen fehlt es dem Geschehen an zwingender Überzeugungskraft. Die Entführung des Götterbildes ist ein Gegenstand, der uns für sich allein nicht zu bannen vermöchte. Aber die Gestalten sind von unendlicher Fülle und Tiefe. Bei Shakespeare sind sowohl die Vorgänge als die Gestalten von überwältigender Lebendigkeit.

Zur Bildform in Goethes Gedicht gehört eben jene harmonische Disposition der Weltdinge. Sie könnten auch ganz anders angeordnet sein. In Baudelaires „*Harmonie du soir*" ist der Abend als Weltkatastrophe dargestellt. Wenn wir von allen verschiedenen Abendliedern auf das Goethesche zurückschauen, dann wird uns bewußt, wie seine Bildform den Eindruck der Klarheit und Beruhigung macht. Noch deutlicher wird dies bei der Bewegungsform. Das dynamische Grundmotiv ist in unserm Gedicht das der Abendruhe. Die Eigenartigkeit dieser Bewegungsform wird uns erst klar, wenn wir auf andere Bewegungsformen schauen. Im anderen Nachtlied Goethes finden wir einen total verschiedenen Verlauf (siehe Einzeldeutungen Nr. 3): ein polares Hin- und Herschwingen des Gefühls, das sich steigert bis zur Explosion und zum Zusammenbruch, dann leuchtet mitten im Zusammenbruch die Ahnung vom herniederkom-

menden Frieden auf. Bei Baudelaire wiederum ist die Bewegung ein Schwindligwerden vor dem Abgrund, ein verzweifelter Untergang im Dunkel mit einem leisen Schimmer des Trostes im Andenken an erlösende Liebe. Im Eichendorffschen Nachtlied (siehe Einzeldeutungen Nr. 9) ein bräutliches Zueinanderkommen von Himmel und Erde, ein seliges Nach-Hause-Eilen der Seele. Das alles sind Bewegungsformen des einen Gegenstandes: der Nacht; dazu noch in kurzen lyrischen Gedichten. Welche Welt von Abwandlungen des Geschehens geht uns auf, wenn wir zum Drama und zum Roman kommen.

Zur Klangform gehören der Rhythmus, die klangliche Architektonik und die Lautmelodie. Alle diese Formmöglichkeiten gelten sowohl für Prosa wie für die Poesie. Der Rhythmus ist der eigentliche Herzschlag aller Dichtung. Er ist das lautliche In-Erscheinung-treten der Seelenbewegung, die der vornehmste Inhalt des Kunstwerks ist. Am Zustandekommen des Rhythmus nehmen die verschiedensten Elemente teil: die durch den Gegenstand geweckten Gefühle, die Architektonik des Klanggebäudes, das syntaktische Gefüge der Sprache. Die Grundelemente des Rhythmus sind aber die betonten und unbetonten Silben, die durch ihr wellenartiges An- und Abschwellen, durch ihre verschiedene Schnelligkeit die Vorstellung eines kontinuierlichen, beschleunigten oder gehemmten Strömens des Sprachflusses erwecken. Das Bewußtsein der Bewegung wird wach erhalten dadurch, daß von Zeit zu Zeit, wie bei einem rollenden Reif, den ein Kind vor sich hintreibt, in nicht zu großen und zu unregelmäßigen Abständen der fließenden Klangmasse ein Stoß gegeben wird. Innerhalb des von vornherein angeschlagenen Tempos wechselt die Sprachwelle beständig ihre Bewegung, bald entsteht der Eindruck der Stauung, dann des plötzlich beschleunigten Fließens, dann wieder wird die Seele durch regelmäßiges, gleichförmiges Wiegen sanft eingelullt, oder durch unregelmäßige hart aneinander prallende Stöße aufgeschreckt. Diese verschiedenen Formen der rhythmischen Bewegung beruhen auf einem einfachen Gesetz: Betonte Silben sind lang, unbetonte kurz. Folgen eine Reihe von unbetonten Silben aufeinander,

dann fließt die Welle schneller; häufen sich die betonten Silben, so beruhigt sich die Klangwoge. Wenn zwei betonte Silben unmittelbar aufeinander folgen (Doppelakzente), so entsteht eine plötzliche Stauung. Umgekehrt, wenn die Stöße zu weit auseinanderliegen, dann erlischt das Gefühl der kontinuierlichen Bewegung, der Vorstellungsverlauf tritt hinter dem Vorstellungsinhalt zurück, die gefühlsbewegte Poesie geht über in inhaltsbetonte Prosa.[1]

In Goethes Nachtlied ist die rhythmische Bewegung feierlich verlangsamt. Die Grundsilben sind von solcher Klangtiefe, daß nur bei verweilender Betonung der harmonische Reichtum zur Geltung kommt. So klingt in der rhythmischen Form das Grundmotiv der Ruhe und Harmonie an. Am Anfang und am Schluß wird noch durch schwebende Betonung (Doppelakzente) der Eindruck des Zur-Ruhe-Kommens verstärkt.

Über allen Gipfeln
Ist Ruh. . . .

Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Die Lautmelodie unterstützt den Rhythmus und wird zugleich von ihm hervorgehoben. Wunderbar ist der melodische Klangleib des Nachtliedes. Wir können die Fülle der harmonischen Zusammenklänge veranschaulichen, indem wir die Vokale isolieren:

ü	a	i
i	u	
i	a	i
ü	u	
au	ei	au
ö	ei	a
a	u	a
u	u	au

[1] Die Übergänge zwischen Poesie und Prosa sind unendlich fließend, doch kann festgestellt werden, daß Folgen von mehr als fünf unbetonten Silben schon den Eindruck der unzusammenhängenden prosaischen Sprachbewegung erwecken.

Die Menge der Akkorde ſtimmt zuſammen mit dem Grundgedanken der Harmonie. Außerdem iſt im Übergang aus den hellen I-lauten des Anfangs zu den dunklen Au- und A-reimen des Schluſſes das Hereinbrechen der Nacht melodiſch angedeutet. Dieſe Ausdeutungen der Vokalmelodie und der charakteriſtiſchen Konſonantenfolgen (in unſerm Gedicht könnte man auf die hauchenden Kehllaute der Windhauchzeile: Kaum einen Hauch — hinweiſen) dürfen nicht in pedantiſche Lautorakelei ausarten. Dennoch gehören ſolche Wirkungen des Wortes zu den wunderbarſten Regiſtrierkünſten des Dichters. Die Anordnung der Reime unterſtreicht die Architektonik des Klanggebildes. Der Vers wird aber auch durch die Silbenzahl und durch die rhythmiſche Struktur hervorgehoben. In der Proſa entſpricht dem Vers und der Strophe der Satz (das Kolon) und die Periode. Ein Blick auf das Vokalſchema des Nachtliedes offenbart uns ſeinen klanglichen Aufbau. Es ſind zwei völlig verſchiedene Vierzeiler, die aber eng verbunden werden durch ſyntaktiſche Verſchlingung:

Spüreſt du
Kaum einen Hauch.

Damit kommen wir in die innerſte Werkſtatt des Dichters: die Sprachform. Der iſt ein wirklicher Dichter, der mit dieſen feinſten inſtrumentalen Möglichkeiten der Sprache umgehen kann. Die Bildwerte einer Sprache zu verwenden iſt nicht allzu ſchwer, und jeder Menſch kann eine Geſchichte erzählen. Schon vertrauter muß der Umgang des Dichters zur Sprache ſein, damit er die akuſtiſchen Werte in ihr zum Klingen bringen kann. Aber die ſpezifiſch ſprachliche Struktur zu verwerten, die Möglichkeiten der lexikologiſch-ſyntaktiſchen Regiſtrierung zu kennen und im richtigen Maß am richtigen Ort zu verwirklichen, dazu gehört ein eigentliches Liebesverhältnis des Dichters zur Sprache. Wie verſchieden kann das eine Ding bezeichnet werden vom logiſch kühlen Begriff bis zum affektbeladenen Koſe- oder Schimpfwort! Es gibt Wörter und Wendungen, die eine beſondere Atmoſphäre um ſich verbreiten, die an ein beſtimmtes Milieu anklingen. So iſt der Anfang unſeres Gedichtes wie ein Pſalm:

Über allen Gipfeln iſt Ruh . . .

Wir sind von Anfang an in eine andächtig feierliche Stimmung versetzt. Die Einfachheit der Wörter weist auch aufs Beruhigte, Beschauliche hin. Einen intimeren Klang, fast etwas Kosendes — leis die kommende Erregung ankündigend — hat die Verkleinerungsform: Vögelein. Daß nicht ganz abstrakt von Bergen und Bäumen die Rede ist, sondern von Gipfeln und Wipfeln spielt nicht nur klanglich eine Rolle; es liegt darin auch eine Orientierung des Blickes nach oben. Von Tropen und Figuren, den Lieblingskindern der alten Theoretiker, wäre noch manches zu erzählen. Es kommt aber nicht darauf an, daß man eine Redeform benennen kann, sondern daß man ihren Formwert erkenne. So ist es auch mit den vielen Spielarten der Vergleiche. Insofern sie Vorstellungen erwecken, können sie zu den Bildwerten gezählt werden. Aber rein strukturell hat die mehr oder minder häufige Verwendung von Vergleichen einen besonderen Erlebniswert. Ganz anders wirkt es, wenn der Dichter anstatt in einfach konstatierender Darstellung die Nacht zu beschreiben, wie es hier Goethe tut, mit einem Bild anfängt: „Es war, als hätt' der Himmel die Erde still geküßt..." In diesem Eichendorffschen Beispiel ist eine weitere Formmöglichkeit offenbar geworden: die Verwendung der Zeiten, der Satzbau. Der Konjunktiv Eichendorffs führt uns von vornherein in eine flimmernde, geheimnisvolle Welt. Die einfachen goethischen Aussagesätze dagegen versetzen uns in eine ruhige, klare Beschaulichkeit. Wie verschieden wäre die Stimmung gewesen, wenn von Anfang an die Bewegung auf uns eingestürmt wäre, etwa wie im andern Gedicht: „Herz, mein Herz, was soll das geben?"... oder: „Wie herrlich leuchtet mir die Natur..." Zum Satzbau gehört auch die Wortstellung. Durch mehr oder minder gewaltsame Umstellung der logisch-natürlichen Wortfolge erzeugt der Dichter ganz eigentümliche affektische Wirkungen. Unser Gedicht neigt auch in dieser Hinsicht mehr zum Natürlichen hin. Das gleiche wäre zu beobachten an der Satzfolge. Gerade das ist das Wirkungsvolle an unserm Gedicht, daß nach den drei einfach aneinander gereihten Aussagesätzen auf einmal unvermittelt der Übergang in die affektische Form des Anrufs kommt,

es ist, wie wenn wir plötzlich durch eine intellektuelle Eisschicht durchbrächen in dunkle Gefühlsfluten.

Damit sind nur die allgemeinsten Formmöglichkeiten angedeutet. Unser Beispiel ist dazu noch verhältnismäßig einfach. Die Struktur eines Romans oder eines Dramas ist ungleich komplizierter. Wir brauchten auch beim Nachtlied keine historischen oder biographischen Beziehungspunkte aufzusuchen. Es kann einen Leser interessieren, daß Goethe das Gedicht verfaßte beim Übergang aus der Sturm- und Drangzeit in die klassische Periode, daß dieser Übergang von der drängenden Leidenschaft zur großlinigen Einfachheit und Ruhe gefördert wurde durch die naturhistorischen Studien des Dichters. Aber alle diese Erklärungen sind überflüssig, weil uns die Welt und Ausdrucksweise Goethes unmittelbar vertraut ist. Wir brauchen sie nicht, um das Gedicht zu verstehen. In dem Maß aber ein Dichter abgelegen ist (abgelegen in Zeit, Raum, Charakter), hat die genaue historische Erklärung einzusetzen. Sie soll uns ermöglichen die Ausdruckswerte des Dichters so zu empfinden, wie er sie selber empfunden hat.

Wem es angesichts dieser gehäuften Erklärungen bange wird um das arme Kunstwerklein, der möge sich trösten: das Kunstwerk bleibt aller Erklärungskunst zum Trotz frisch und lebendig; noch nie ist unter den Händen der Deuter eine Dichtung gestorben; die Kommentare veralten, das Kunstwerk bleibt ewig jung. Es ist auch nicht unsere Meinung, daß jedes Kunstwerk einer so ausführlichen Erklärung bedarf. Am Nachtlied Goethes sollte nur paradigmatisch gezeigt werden, welche Fülle von Ausdruckswerten ein sehr einfaches Gedicht in sich birgt.

Und alle Deutung ist nur Hindeutung, Andeutung. Sie bringt nur die einzelnen Töne, aus denen eine Dichtung besteht, zum Klingen. Den Zusammenklang zu erleben, wie ihn der Dichter erlebte, das ist eine Gabe, wie auch das schöpferische Erlebnis Eingebung war. Höchstens kann Deutung diese Gnadenstunde des Verstehens vorbereiten.

8. Kapitel:

Die Reinheit der Form.

„*Poeta laureatus:*
Es sei die Form ein Goldgefäß,
In das man goldnen Inhalt gießt!
Ein anderer:
Die Form ist nichts als der Kontur,
Der den lebend'gen Leib beschließt."
Storm.

a) Form und Unform.

Form ist das In-Erscheinung-treten der Ganzheit. Form gibt es, wo innere, Ganzheit-wirkende Formkraft tätig ist. Form ist Ausdruck des Strebens zur Ganzheit hin, ist Verwirklichung des eigenen Wesens, Fortschreiten in der eigenen Richtung.[1] Unförmig ist alles, was sich nicht von innen heraus in eigener Richtung auf Ganzheit hin sichtbar verwirklicht. Unform ist alles bloß äußerlich Seiende. Unform ist, wenn ein Inneres sich gegen das Äußere nicht durchzusetzen vermag, wenn es im Stofflichen erstickt. Unform ist auch, was mitten in der Entwicklung stecken bleibt und nicht ans Ende seiner Möglichkeit gelangt. Unform ist aber auch das Formwidrige, das von seiner Richtung abgewichen, über seine Grenze — dämonisch wuchernd — ausgebrochen ist. Je umfassender die Ganz-

[1] „Die Materie ist eine Passivität, der der menschliche Geist unterliegt, die er nicht erzeugt. Die bloße Materie gibt uns nur die Animalität, das, was im Menschen brutal und impulsiv ist, nicht die geistige Herrschaft, in der unsere Menschlichkeit beruht. Form und Materie... sind keineswegs zwei Vorgänge in uns, von denen etwa einer dem andern vorausginge, sondern der eine ist ein von außen kommender Vorgang, der uns anfällt und außer sich bringt, der andre ist ein von innen kommender Vorgang, der jenen äußeren zu absorbieren und sich anzueignen bestrebt ist. Die Materie wird von der Form überwältigt. Die Form ist die Aktivität unseres Geistes, das, was wir selbst sind." (Croce.)

heit ist, zu der ein Wesen strebt, je länger und schwerer der Weg, um so größer ist die Möglichkeit des Steckenbleibens oder Abirrens. Darum ist der Mensch die unförmigste aller Kreaturen. Der Mensch kennt noch eine besondere Art der Unform: die Scheinform. Er übernimmt fremden Ausdruck, fremde Gebärde, fremde Redeweise, Formen, die nicht zu seiner Richtung, zu seinem Wesen passen.

Jeder Mensch steht von Anfang an in einem Betätigungsrahmen, der durch Milieu und Moment geschaffen ist. Es sind gewisse Anschauungen, Denk- und Fühlgewohnheiten, Verhaltungsweisen, die ihm durch seine Umwelt vermittelt werden. In diesen Rahmen hat er hineinzuwachsen, von diesem Rahmen aus muß er zum Ganzen kommen. Darin zeigt sich die Originalität des Menschen, wie er von diesem übernommenen Rahmen aus zu seiner Ganzheit gelangt. Aus dem Übernommenen strebt er zum Selbstgewirkten, aus der Einseitigkeit nach der Ergänzung, aus dem Mangel nach der Fülle.[1]

Immer lebt der Mensch zwischen der Not des Unverwirklichten und der Freude der Verwirklichung. Der Rahmen des Verwirklichten ist beständig umbrandet von der dunklen Flut des unverwirklichten Seins. Das erzeugt ein Gefühl der Unruhe; das erschüttert beständig die Sicherheit des schon Erreichten.

Auf jeder Stufe äußern sich die unbewußten Kompensationen und Verdrängungen in verschiedener Weise. Wenn der normative Mensch die Norm überspannt, dann rächt sich die unterdrückte Natur, indem sie ihn als höllischer Dämon heimsucht. Man denke an die fleischlichen Anfechtungen der Heiligen, an die erhabene Hysterie des Mittelalters. Der dynamische Mensch mißachtet die statische Wirklichkeit. Dadurch wird sie ihm nicht nur fremd, sondern feind. Daraus kann Verfolgungswahn entstehen. Bei Rousseau treten schon auf den ersten Seiten der Konfessionen diese ursächlichen Zusammenhänge zutage. Die Verneinung des Ideals führt zur Über-

[1] „Siehst du also dem einen Geschöpf besonderen Vorzug
Irgend gegönnt, so frage nur gleich: wo leidet es etwa
Mangel anderswo? und suche mit forschendem Geiste;
Finden wirst du sogleich zu aller Bildung den Schlüssel."
(Goethe, Metamorphose der Tiere.)

steigerung des Ichs. Daraus wird Narzissißmus, Selbstvergottung, Größenwahn. Beim statischen Menschen rächt sich die verdrängte Spontaneität dadurch, daß sie unerwartet und unbeherrscht mitten in seinem Schaffen durchbricht. Der Akzent des Absoluten, die metaphysische Wertbetonung legt sich auf irgendeine Randwirklichkeit und macht sie zu einem magisch-verzerrten, starren Götzenbild. Bei Flaubert stürzt sich der Drang nach Vollkommenheit auf die äußere Form des Kunstwerks. Strenger als die Askese des Kartäusermönchs war der Dienst am Wort, dem Flaubert sein Leben opferte. Das machte ihn zum vollkommensten Stilisten des Jahrhunderts. Aber diese Religion vermochte ihn doch nicht vor Verbitterung und innerer Verzweiflung zu retten. So hat jeder Mensch einen Ort, auf dem der Akzent des Absoluten ruht; mag sich sonst die Sphäre der Indifferenz noch so weit ausdehnen. Hier ist er empfindlich, hier hört aller Spaß auf, hier liegt der Sinn seines Wesens, hier wandelt sich ihm alles Geschehen zur Verheißung und zum Fluch; denn alles Glück und Unglück der Menschen hängt davon ab, wie weit nach der Mitte zu, wie nahe am wirklichen Ursprung des Lebens dieser Ort liegt.

Wie kann unter solchen Umständen der Mensch das Glück der Form finden? Nur auf einem Weg: dadurch, daß Form nicht als vollendete Verwirklichung, sondern als Bewegung zur Vollkommenheit, nicht als Erfüllung, sondern als Hinweis auf das zur Fülle Gekommene gegeben ist. Jeder Schritt, den der Mensch in der Richtung der Ganzheit tut, ist beglückend. Der Mensch kennt kein anderes Glück, als das Fortschreiten auf der Bahn der vollkommenen Verwirklichung. Beglückende Form ist irgendein Gestaltetes oder ein Geschehendes in der Wirklichkeit, das als Annäherung zur Ganzheit erscheint. Form im menschlich-geistigen Bereich ist nie etwas Ruhendes. Form ist immer Formwerdung, d. i. Bewegung vom Unverbundenen her zum Verbundenen hin, vom Stofflichen zur Stoffüberwindung. Da die Wirklichkeit unendlich mannigfaltig ist, kann dieser Schritt gegen die Ganzheit hin auf sehr verschiedene Weise getan werden.

Zunächst gibt es verschiedene Formgebiete. Wird Form auf dem Gebiet des Erkennens erlebt, so sprechen wir von Wahrheit. Das Wahre ist ein Zusammenhang, den wir gedanklich als eine Verwirklichung der Ganzheit erfassen. Mag diese Verknüpfung noch so abgelegen sein, geschieht sie auch in irgend einem fernen Nebengebiet der Mathematik, der Zoologie, der Sprachgeschichte, — wenn nur zwei Elemente der Wirklichkeit, die vorher unverbunden waren, gedanklich zwingend verbunden werden können, so erfährt der Forscher das Glück des Entdeckens, das in nichts anderem besteht als im Bewußtsein, einen Schritt näher zur Ganzheit gekommen zu sein. Auch wenn der Forscher nicht an die Ganzheit denkt, so wird er doch getragen vom Gedanken, daß seine Entdeckung sich irgend einmal in einen größeren Zusammenhang einfügen wird. Alle Forschung lebt bewußt oder unbewußt vom Glauben an die Ganzheit.

So groß aber auch die Befriedigung des Forschens ist, so wird sie doch immer begleitet vom Gefühl, daß die „Wissenschaft" nur ein Teil der Wirklichkeit ist. Die Wahrheiten, die der Erkennende findet, liegen immer abseits von der konkreten Fülle seines wirklichen Lebens. Der gelehrte Forscher, der zu Hause ein krankes Kind hat, wird jedesmal, wenn er vom Laboratorium heimkommt, mit Schrecken und Staunen gewahr, daß die ernste Forscherarbeit ganz unverbunden neben dem Ernst des wirklichen Lebens und Sterbens steht.

Wird Form auf dem Gebiet des Fühlens erlebt, so sprechen wir von Schönheit. Schön ist jede Erscheinung, die dem Gefühl die Richtung auf Ganzheit gibt. Da das Gefühl das Bewußtsein von der fließenden Bewegung des Lebens ist, so erscheint die Ganzheit als Fülle des Lebens. Fülle des Lebens kann als Nebeneinander oder als Nacheinander erlebt werden. Als Nebeneinander bildet sie eine Mannigfaltigkeit von Organen, die von einer Mitte aus zusammengefaßt sind. Der Begriff des Organismus dient hier als Schema der Form. Als Nacheinander ist sie verkörpert in einer Folge von Momenten, die gegen eine Höhe ansteigen. Das Schema

dieſer Form iſt der Begriff der Entwicklung. Was im Begriff des Organismus von der Mitte aus als Ferne oder Nähe erſcheint, iſt im Begriff der Entwicklung, von der Höhe aus geſehen, die niedere oder höhere Stufe. Da es ſich in der äſthetiſchen Form nur darum handelt, die Spannung des Gefühls zu geben, ſo iſt es gleichgültig, ob die Bewegung auf die Fülle hin oder von der Fülle her, ob ſie als Zuſammenwachſen oder Auseinanderfallen des Organismus, als aufſteigende oder abſteigende Entwicklung gegeben iſt. Wenn uns etwas als ſchöne Form erſcheint, ſo iſt es, weil es unſer Gefühl in die Richtung auf die Fülle hin oder von der Fülle her verſetzt. Dieſe Bewegung des Gefühls iſt das Weſentliche. In dieſes Gefühl der eingeſammelten Fülle des Lebens rettet ſich das Ich aus der Zerriſſenheit und Zerſtreuung des Alltags. In einem Gefühl umfaßt es das ganze Daſein. In einer Geſtalt gewinnt es den Reichtum des Unendlichen. In einem Augenblick erlebt es die Wonne der Ewigkeit.

Aber eben: nur in einem Augenblick. Dann bricht das wirkliche Leben wieder grauſam in den magiſchen Kreis des äſthetiſchen Verſunkenſeins. Und der Widerſpruch zwiſchen dem Ernſt der Kunſt und dem Ernſt des wirklichen Lebens und Sterbens weckt das Bewußtſein vom Scheinhaften, vom Unwirklichen der Kunſt. Äſthetiſche Form iſt nicht wirkliche Form, iſt nicht wirkliches Ganzwerden. Ein Künſtler formt nicht ſein wirkliches Leben. Was man Lebenskunſt nennt, iſt nur künſtliche Harmoniſierung des Lebens. Nicht ein Zuſammenraffen der ganzen Wirklichkeit mit allen ſeinen Höhen und Tiefen. Nicht ein Heranführen dieſer Wirklichkeit an die wirkliche Quelle alles Seins.

Wird Form auf dem Gebiet des Wollens erlebt, ſo ſprechen wir vom Guten. Das Gute iſt das Sichtbarwerden des auf die Ganzheit gerichteten Willens. Kant hat dieſen Ganzheitscharakter des Guten in ſeiner bekannten Formel ausgedrückt: „Handle ſo, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Geſetzgebung gelten könne.“ Dieſe Ganzheit aber, auf die der gute Wille gerichtet iſt, iſt ein abſtrakter Begriff

der Menschheit, aus welchem eine ebenfalls abstrakte Gesetzgebung fließt.

Auch hier haben wir es nicht mit dem Ganzen der schuldigen, leidenden, irrenden Menschheit zu tun. Erst wenn wir das Ganze der menschlichen Existenz versuchen zusammenzusehen mit dem Ursprung alles Lebens — mit Gott —, dann sehen wir die wirkliche Form des Menschen, und wir stimmen ein in den Ruf Pascals: *Quelle chimère est-ce donc que l'homme? quelle nouveauté, quel chaos...* Diese im Lichte der ewigen Bestimmung erscheinende Unform des Menschen ist nicht eine Unform des unvollendeten Seins, sondern ist Formwidrigkeit: bewußtes Abirren von der Richtung, Wucherung des eigenen Seins. Wenn der Mensch den Weg zur Ganzheit einschlagen will, dann muß er umkehren aus seiner verkehrten Richtung, er muß die Unform des Eigenseins zerbrechen, um die Form des Aus-Gott-geboren-seins zu gewinnen. Opfer und Wiedergeburt sind die ewigen Formen des religiösen Lebens.

Das sind die verschiedenen Formgebiete. Innerhalb jedes Gebietes gibt es eine Fülle von Formmöglichkeiten. Wenden wir uns den ästhetischen Formmöglichkeiten zu.

Zunächst müssen wir versuchen, das Wesen des ästhetischen Zustands in seiner Reinheit zu erfassen, um dann erst zu schauen, mit welchen Mitteln er ausgedrückt wird.

b) Der ästhetische Zustand.

Die vollkommenste Beschreibung des ästhetischen Zustandes hat Wordsworth gegeben in einigen Zeilen des Gedichtes über *„Tintern Abbey"*:

„... diese gesegnete Stimmung, in welcher die Last der ungelösten Rätsel, das schwere und drückende Gewicht all dieser unverständlichen Welt leicht wird: — diese selige und gesegnete Stimmung, in welcher die Gefühle sanft uns heben, bis daß fast aufgehoben der Atem und der Herzschlag, wir im Leibe schlafen und ganz Seele werden: während das Auge — geläutert durch die Macht der

Harmonie und die tiefe Macht der Freude — hineinſieht in das lebendige Sein der Dinge . . ."[1]

Halten wir daneben jene Abendſtimmung am See, die Rouſſeau beſchreibt: „Das Kommen und Gehen dieſes Waſſers, ſein beſtändiges Rauſchen, in Zwiſchenräumen anſchwellend, hielt ohne nachzulaſſen mein Ohr und meine Augen gefangen, verdrängte die innere Unruhe, die ſich allmählich in Träumerei auflöſte, und erfüllte mich mit einem wonnigen Gefühl meines Daſeins, in dem alle Mühſal des Denkens erloſchen war . . ."

„Was genießt man in ſolchem Zuſtand? Nichts Äußeres, nur ſich ſelber und ſein eigenes Daſein; ſo lang dieſe Stimmung anhält, genügt man ſich ſelber ganz, wie Gott."

Und die nächtliche Bootfahrt Kierkegaards: „So lege ich mich nun auch hin, ziehe die Segel ein und das Steuerruder und überlaſſe mich dem Wellengang der Sehnſucht und Ungeduld. Welcher Genuß, ſo auf bewegtem Waſſer zu ſchaukeln! Welcher Genuß, ſo in ſich ſelbſt bewegt zu ſein!"[2]

---

[1] *... that blessed mood,*
In which the burthen of the mystery,
In which the heavy and the weary weight
Of all this unintelligible world,
Is lightened: — that serene and blessed mood,
In which the affections gently lead us on, —
Until, the breath of this corporeal frame
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things ...

[2] Endlich eine Äußerung George Sand's zu Flaubert: „*Eh bien, quand nous ne serions absolument que des instruments, c'est encore un joli état et une sensation à nulle autre pareille que de se sentir vibrer.*"

Brémond hat auf die Analogie zwiſchen dem äſthetiſchen und dem myſtiſchen Zuſtand eindrücklich (faſt zu eindrücklich) hingewieſen. Siehe die Beſchreibung der andächtigen Verſenkung, die Tommy Fallot gibt:

Tout ce que je voyais, tout ce que j'entendais m'enveloppait, envahissait peu à peu les retraites les plus secrètes de mon être. J'étais délivré des incohérences de la vie quotidienne, les dissonances se fondaient en une

Wenn wir verſuchen, aus all dieſen Zeugniſſen die weſentlichen Züge zu gewinnen, ſo ſehen wir, daß das äſthetiſche Gefühl in eigentümlicher Schwebe hängt. Es hat ſich gelöſt aus allen äußeren Zuſammenhängen. Die Seele ſchwingt in ſich ſelber. Nur was von außen dieſe Bewegung begünſtigt, findet noch Einlaß: das Schaukeln des Schiffes, das Hin und Her der Wellen am Strand, das Kommen und Gehen des Atems, das Pochen des Blutes: Rhythmus in allen Formen. Das Ich, das in ſolchem Zuſtand lebendig wird, iſt nicht das äußerliche Ich, das in zerſtreuten Weltbeziehungen ſich bewegt, ſondern das intenſive, eingeſammelte, innere Ich der Seele. Nicht *Animus*, würde Claudel ſagen, ſondern *Anima*. Dieſe innerliche Bewegtheit darf aber auch nicht bloße Gefühlsſchwingung ſein. Nicht alle Gefühle ſind „ſchön". Irgend ein aufgehetzter Trieb, eine Rührung, eine Geilheit, ein Überſchwang gehört nicht von vornherein zur äſthetiſchen Sphäre. Die bloße Intenſität tut's nicht. Das Gefühl muß gereinigt ſein. Furcht, Mitleid, Trauer, Wehmut, Sehnſucht, Liebe, Freude, Luſt ſollen durch die Katharſis verwandelt werden. Worin beſteht dieſe Katharſis? Eben darin, daß das Gefühl ſich löſt von dem engen Wirbel der eigenen Triebbefriedigung und Triebangſt und die Richtung einſchlägt auf die Mitte des Daſeins, auf das Ganze des Lebens. Dadurch bekommt es die große Reſonanz, die weite Schwingung, die befreiende Bewußtheit. Darin beſteht ihre eigentümliche Seligkeit. Denn alle Angſt kommt aus der Enge. Wenn das Gefühl durchbricht ins All, dann jubelt es mit allem, was frei und erlöſt iſt. Es tritt dann in lebendige Beziehung zu den andern Weſen. Alle

harmonie supérieure, un grand calme se faisait, et mon âme, se dégageant des vulgarités d'ici-bas, prenait son vol vers les régions sereines de la paix profonde et de la lumière triomphante.

Auch der Traum iſt dem äſthetiſchen Zuſtand verwandt. Der Traum iſt im allgemeinen durch dieſelbe Steigerung der Erlebnisfähigkeit charakteriſiert. Dieſe Exaltation hängt zuſammen mit der Iſolation des Erlebniſſes, ſeiner inneren Geſchloſſenheit — dem Gelöſtſein aus allen äußeren Zuſammenhängen. Alles, was von außen ſtörend in dieſen magiſchen Kreis hineintreten möchte, wird durch ſymboliſche Umdeutung ins Erleben einbezogen. Gelingt dieſe Abſorption nicht, ſo zerſpringt der Kreis. Der Träumende erwacht.

Dinge erscheinen uns in besonderer Leuchtkraft. Wir stehen beglückt in einer uns liebend zugewandten Welt.[1]

Die Richtung aufs Ganze darf aber nicht umschlagen in wirkliche Entscheidung. Auch da ist Katharsis nötig. Sobald etwas uns entgegentritt als ein Verpflichtendes, zur Tat Aufforderndes, als ein Anspruch, sobald wir uns unter einem Gewissensdruck fühlen, hört sofort das Ästhetische auf.[2]

Das Ästhetische ist ein spielerisches Verhältnis zur Wirklichkeit. Wir nehmen nicht wirklichen Anteil am Sein der andern; wir benützen nur ihr Sein, um unser eigenes Seinsgefühl zu erhöhen. Unsre Schwingung, unsre Herzenserregung ist uns das Wichtigste, alle Weltwirklichkeit ist nur Turngerät, rhythmische Schaukel, farbiger Spiegel, die uns den Genuß unsrer eigenen Bewegtheit, den Reflex unsres lieben Ichs schenken. „Aller ästhetischer Genuß ist letztlich Selbstgenuß". (Lipps.)[3]

So muß das ästhetische Gefühl, um seine Reinheit zu bewahren,

[1] „Das besondere Privilegium der Poesie," sagt Matthew Arnold, „ist eine gewisse Gabe, die sie hat, die Dinge zu deuten. Nicht daß sie schwarz auf weiß eine Erklärung der Welträtsel geben kann. Aber sie weiß die Dinge so vor uns hinzustellen, daß in uns ein wunderbar reiches, ursprüngliches und inniges Gefühl von den Dingen und unsern Beziehungen zu ihnen erwacht. Richtet sich dieses Gefühl auf äußere Dinge, so fühlen wir uns alsbald in enger Berührung mit dem innersten Wesen dieser Dinge; sie beängstigen uns nicht mehr, sie drücken uns nicht; wir wissen ihr Geheimnis: Einklang herrscht zwischen ihnen und uns — ein Gefühl, das uns besänftigt und erfüllt wie kein andres."

[2] Solang wir das Gleichnis vom barmherzigen Samariter als eine schöne Geschichte anschauen, uns entrüstend über die gleichgültigen Priester, uns begeisternd am hilfreichen Retter, solange schwingen wir rein in uns selber; sobald aber wir das Gleichnis in seiner normativen Geltung auffassen und anfangen uns zu fragen, wie wir uns selber zu den unter den Räubern Gefallenen in unsrer Umgebung verhalten, ob wir auch vornehm an ihnen vorbeigehen oder ob wir bereit sind, ihnen zu helfen, da hört die Wonne des ästhetischen Genießens auf, wir wissen nicht mehr, ob diese Geschichte schön ist oder nicht, wir denken nur an unsere eigene Entscheidung, wir wissen, daß es nun darauf ankommt zum Guten, zu Gott zu stehen, und daß wir das nicht können, das drückt und ängstet uns.

[3] „Nicht die Blumen waren es, welche Tieck zum Gedicht entzückten, sondern daß sie seine Seele in unendliche Schwingung versetzten." (Strich.)

sich immer nach drei Seiten wehren. Es darf sich nicht hineinziehen lassen in einen sachlichen Zusammenhang mit der Außenwelt, es darf nicht untergehen im Triebgewoge der subjektiven Existenz, es darf nicht in die Sphäre des normativen Entscheides übertreten.

c) Das Komische und das Tragische.

An zwei wichtigen Spielarten des Ästhetischen wird das Wesen der reinen Vibration besonders klar: am Gefühl des Komischen und des Tragischen.

Sowohl das Komische als das Tragische beruhen auf jener Katharsis, wodurch ein Gefühl, das in einen mehr oder minder bedrückenden Realzusammenhang hineingezogen zu werden droht, zu sich selber gerettet wird und nun beglückt und frei der Daseinsmitte entgegenströmt. In beiden Fällen entsteht zuerst — angeregt durch einen konkreten Anlaß — der Eindruck: Hier geschieht etwas Ernstes. Einen Augenblick geht das Gefühl in diese Richtung. Dann merkt es, daß die Sache nicht ernst zu nehmen ist, und kehrt erleichtert und mit neuer Wonne zu sich selbst zurück. Dieser Übergang vom Ernstnehmen zum Nichternstnehmen, diese Katharsis erfolgt auf sehr verschiedene Weise. Beim Komischen geschieht die Bewegung, durch die man sich dem ernstgenommenen Anlaß entzieht, mit einem plötzlichen Ruck. Wie wenn abgelenktes Wasser wieder zum Strombett zurückkehrt, so entsteht durch diese Rückkehr des Gefühls in sich selbst ein beschleunigtes Anschwellen des Lebensgefühles. Das drückt sich physiologisch in der Erschütterung des Lachens aus. Nehmen wir das klassische Beispiel des würdigen Mannes, der auf der Straße umfällt. Es muß ein Erwachsener sein; ein hinpurzelndes Kind ist drollig, nicht komisch. „Was ist nun so Erfreuliches," fragt Baudelaire, „in dem Anblick eines Menschen, der auf dem Eis oder Pflaster hinfällt, daß nun das Antlitz seines Bruders in Christo sich unmäßig verzieht und die Gesichtsmuskeln plötzlich anfangen zu spielen wie ein Uhrwerk um Mittag oder wie ein mechanisches Spielzeug? Dieser arme Teufel hat sich

verletzt, ja vielleicht ein Glied gebrochen. Gleichviel, das Lachen platzt heraus, unwiderstehlich, plötzlich." Baudelaire versucht nun gleich, dieser seltsamen Erscheinung auf den Grund zu gehen. „Man wird immer," sagt er, „zutiefst im Lachenden etwas wie unbewußten Hochmut finden. Das ist der eigentliche Ausgangspunkt: ich, ich falle nicht; ich, ich gehe aufrecht; mein Fuß ist zuverlässig und sicher. Mir könnte ein solches Mißgeschick gar nicht zustoßen." Baudelaire geht so weit, daß er in allem Lachen etwas Satanisches sieht. Vom normativen Standpunkt aus hat er gewiß recht; dann muß man aber in allem Ästhetischen etwas von diesem Satanischen sehen. Denn diese Zuflucht zum eigenen Ich mit gleichzeitiger Abstoßung des andern, der seine Bewegungsfreiheit nicht gewahrt hat, ist das eigentlich ästhetische Verhalten. Man gibt dem Unglücksfall einen Sinn dadurch, daß man sagt: „Der ist selber schuld; warum ist er so steif, daß er sich nicht einmal anpassen kann." So hat man das beunruhigende Ereignis eingeordnet und der ästhetische Horizont ist wieder beruhigend geschlossen. Alle diese inneren Bewegungen und Überlegungen geschehen blitzartig und fast unbewußt. Sie sind aber überall da, wenn auch in verschiedener Stärke und Helligkeit, wo der Eindruck des Komischen entsteht.

Wenn der das Lachen auslösende Vorgang durch äußere Umstände hervorgerufen wird, etwa durch körperliche Steifheit, dann spricht man von Situationskomik. Ist aber die Steifheit, die eine lebendige Anpassung an die Wirklichkeit verhindert, innerlicher Art, beruht sie auf einer Einseitigkeit des Charakters, auf dem Vorhandensein einer „fixen" Idee, dann entsteht Charakterkomik. Wenn Herr Jourdain, um einen einstudierten Fußfall anzubringen, zuerst die zu begrüßende Dame an die Wand drängt, um für die ungeheuerliche Umständlichkeit seines verliebten Zeremoniells Raum zu gewinnen, oder wenn der Heiratskandidat im „Eingebildeten Kranken" eine pedantisch verschnörkelte Liebeserklärung auswendig herunterschnurrt, so ist im einen Fall die fixe Idee, den vornehmen Herrn zu spielen, im andern Fall die seelische Verholzung des Gelehrten die

Ursache der komischen Situation. In beiden Fällen handelt es sich um wichtig sich gebärdende Persönlichkeiten; auch die Angelegenheit der Huldigung gegenüber einer Dame entbehrt nicht eines gewissen Ernstes. Man identifiziert sich doch für ein Weilchen mit der handelnden Person und denkt mit einer gewissen Besorgnis: Wie wird's herauskommen? Um so stärker ist die Reaktion im Augenblick, wo die durch innere Steifheit hervorgerufene Unangepaßtheit zutage tritt. Mit einem Ruck löst man sich von der lächerlichen Figur und freut sich krampfhaft seiner eigenen Lebendigkeit. Der Unangepaßte ist durch eigene Schuld auf ein Nebengeleise geraten, der Lachende hingegen fühlt sich wieder dem Ganzen angeschlossen. Das macht Vergnügen. Diese Loslösung von der komischen Person erfolgt nur unter gewissen Umständen. Sie wird gefördert dadurch, daß sich der Lachende in der Mehrzahl weiß. Man ist sich seines Anschlusses an die Wirklichkeit um so gewisser, als man mehr Lacher auf seiner Seite hat. Ein Einzelner gegenüber Vielen zu sein, ist immer von den Vielen aus etwas komisch. Die Loslösung vom Komischen kann auch als Abspaltung innerhalb der Persönlichkeit des Lachenden selber erfolgen. Das lebendigere Ich lacht über das steifere Ich, wenn z. B. bei einem Witz der Verstand in seiner gradlinig-plumpen Art sich in eine falsche Richtung verlocken ließ, oder wenn er ernsthaft über etwas nachdachte, was sich nachträglich als Scherz erwies, wie wenn einer einen großen Anlauf nimmt, um über einen lächerlich kleinen Graben zu springen, oder ernsthaft um ein imaginäres Hindernis herumgeht oder an eine gemalte Türe pocht; — auf solches gehen alle Witze hinaus.

Es gibt eine statische und eine dynamische Variante des Komischen; die normative Form ist der Humor. Der Bürger findet den Phantasten komisch, der, zu den Sternen aufschauend, in den Bach plumpst. Der Dynamiker findet den Bürger komisch, der sich mit ungeheurer Wichtigkeit in seinen vier Wänden bewegt und wie eine wohlaufgezogene Uhr sein Tagewerk verrichtet.

Die romantische Ironie, die mit allen festen Formen spielt, ist dieser Spezies verwandt.

Sobald aber der Anteil der Persönlichkeit am Geschehen zu groß ist, dann ist die Lösung gehemmt.

Wenn die geschädigte Persönlichkeit zu sympathisch ist oder der Schaden zu groß, dann schlägt die Komik leicht ins Tragische um. Beim „Menschenfeind" z. B. ist die Katharsis gestört, weil Molière sich zu stark mit Alceste identifiziert hat. Der Held wird uns zu sympathisch. Wir können uns nicht ganz von ihm lösen. Darum macht das Stück einen zwiespältigen Eindruck. Beim „Geizigen" ist die Verwüstung, die Harpagon durch seine Leidenschaft in der Familie anstiftet, so bedrückend, daß ein wirklich befreiendes Lachen sich ebenfalls nicht Luft machen kann. Nur ein kleiner Schritt und wir stehen unter dem dämonischen Bann der Geldgier, wie sie Vater Grandet verkörpert. Das hängt zusammen mit der besonderen Orientierung dieser Komik. Molières Richtungspunkt ist die „Natur". Alles, was einer vernünftigen Natürlichkeit zuwiderläuft, alle Verstiegenheiten des Geistes und der Leidenschaft, falscher Ehrgeiz, äußerliche Frömmigkeit, pedantische Ehrlichkeit, schöngeistige und wissenschaftliche Prätentionen, „unnatürliche" Triebe werden der Lächerlichkeit preisgegeben. Etwas Drückendes, Grausames lastet immer über der Molièreschen Komik. Die „Natur" Molières ist nicht weit genug, sie weist nicht aufs Ganze. Sie hat etwas von der Vollkommenheit und Gesetzmäßigkeit des Kreises, ist aber auch sinnlos kreisende Bewegung — von oben gesehen: dämonischer Wirbel. Eine Ahnung davon wacht auf in Molières Don Juan. Das Komische an dieser Komödie ist seltsamerweise nicht der Held, sondern die Umwelt. Der Diener Sganarelle, der vergeblich versucht, sich auf die unheimliche Wandelbarkeit seines Herrn einzustellen, und der sogar beim tragischen Untergang Don Juans als der Geprellte dasteht, ist der Sammelpunkt alles Gelächters, das dieses im Grunde schauerliche Stück erzeugt. Molière versteht es meisterhaft, den Abgrund mit heiteren Kulissen zu maskieren, aber den eiskalten Luftzug, der über die Bühne weht, vermag er nicht ganz aufzuhal-

ten. Seine Komik hat nur etwas Befreiendes für den, der unter dem Zwang jener Versteifungen des Geistes und des Triebes steht, sie ist aber nicht reine Katharsis, sie weist nicht auf den letzten, erlösenden Daseinsgrund hin. So ist es mit aller natürlichen Komik. Sie steht unter dem Zeichen der Ironie, sie gibt vor, den andern ernst zu nehmen, um ihn dann mit einer eleganten Geste von sich zu stoßen. Baudelaire hat recht. Es ist etwas Satanisches dabei.

Die höhere Form der Komik verlegt umgekehrt den Akzent von der Natur auf den Geist. Das Drückende, Beengende ist das natürlich beschränkte Dasein, aber das Bewußtsein von der unendlichen Größe des Geistes nimmt den Zusammenstößen mit der Wirklichkeit das Verletzende und verbreitet mitten in der schmerzhaften Enge eine befreiende Heiterkeit. Wie wenn ein großer Mensch, in einem Puppenhäuschen eingesperrt, an allen Wänden anstößt und alles in seinen Händen zerbricht, ohne es zu wollen, so kommt das Unangepaßtsein an die Wirklichkeit nicht von einem Mangel des Menschen, sondern von der übergroßen Dimension des Geistes. Der Humor beruht auf dem Nicht-ernst-nehmen der natürlichen Wirklichkeit.

Wenn nun aber der Mensch sowohl den Geist als die Natur ernst nimmt und trotz dem Blick in den schwindelnden Abgrund das erlösende Bewußtsein seiner Geborgenheit nicht verliert, dann entsteht das Gefühl des Tragischen. Wie kann man sich befreien von der Bedrückung des menschlichen Leidens und Untergangs, dieses Ernstesten alles Ernst-zu-nehmenden? Wie erfolgt diese Katharsis? Der Vorgang ist ähnlich wie bei der Komik. Nur reicht er viel tiefer. Der komische Anblick bewirkt eine rasch überwundene Erschütterung. Die Erschütterung des Tragischen geht aus wirklichem, ja furchtbarem Leid hervor. Unüberwindlich wäre diese Erschütterung, wenn das Unglück ganz sinnlos wütete. Man kann die Beunruhigung nur los werden, wenn man der Katastrophe einen Sinn gibt. Diesen Sinn bekommt das Unglück dadurch, daß es wie beim Komischen auf Schuld zurückgeführt wird. Nur handelt es sich jetzt nicht um die ziemlich harmlose Schuld der mangelnden Lebensanpassung, son-

dern um eine Verfehlung gegen den Daseinsgrund, ein Herausbrechen aus dem Zusammenhang des Alls. Insofern der untergehende Held seinen Untergang selbst verschuldet hat, kommt ein Sinn in sein Unglück. Wir überlassen ihn auch wie im komischen Vorfall seinem Schicksal und fühlen uns erleichtert im Gedanken, daß das Unheil uns nicht blind treffen kann. Aber der tragische Vorgang geht noch tiefer. Der untergehende Held ist eine wertvolle Persönlichkeit, sonst könnten wir uns nicht mit ihm identifizieren und seinen Fall so tief mitempfinden. Wenn er auch schuldig ist, so ist er doch nicht allein schuldig. Es wirkt in seinem Untergang ein Verhängnis, eine Schwere des Schicksals nach, die in keinem Verhältnis steht zu seinem individuellen Vergehen. Er ist hineinverflochten in die Schuld seines ganzen Geschlechts, in die Fatalität des Menschseins überhaupt. Die tragische Schuld ist mehr als subjektive Schuld, sie ist Erbschuld, durch Generationen fortwirkender Fluch. Die tragische Kunst . . .

„. . sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größre Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu."

Dieser Fluch hängt aber über allem menschlichen Dasein, nicht nur über dem tragischen Helden. Wir können uns also von seinem Schicksal in diesem Teil nicht lösen. Wenn im komischen Vorfall wir uns dadurch zum Ganzen retteten, daß wir uns einig fühlten mit denen, die mit uns zusammen lachten, so ist beim Tragischen gerade unser Verflochtensein ins allgemeine Schicksal der Grund, warum wir uns vom Unglück des Helden nicht zu trennen vermögen. Mitleid mit ihm und Furcht über unser eigenes Geschick bewegt uns. Soll hier Katharsis eintreten, so muß sie tiefer greifen. Wie läutern wir Furcht und Mitleid, damit sie nur noch reine Schwingung des Lebensgefühls werden? Dadurch, daß wir das Ganze des menschlichen Daseins unter das Zeichen der Schuld, der mangelnden Verbundenheit mit dem ewigen Lebensgrund stellen. So bekommt die Enge und Angst des Menschendaseins einen Sinn. Unsere schöpferische Vollmacht mißbrauchend, sind wir herausge-

brochen aus unsern natürlichen Grenzen. Alles Leid aber, das aus den Bruchstellen unseres Daseins quillt, erinnert uns an die Ungebrochenheit des Ursprungs. So bekommt die Enge und Angst des Menschendaseins einen Sinn. Mitten im Zusammenbruch alles Menschlichen offenbart sich die Macht, die ewig im Ursprung steht und darum größer ist als alle Schuld und alles Leiden. Wenn das Bewußtsein von der göttlichen Gegenwart übermächtig wird, wie vielleicht in der griechischen Tragödie, dann wird die theatralische Aufführung zum kultischen Akt, das Ästhetische schlägt um ins Religiöse. Damit das Ästhetische gewahrt sei, darf die Gottheit nur als waltendes Schicksal, als immanente Gerechtigkeit des Geschehens auftreten, nicht als eifernder Gott. So nur kann die Auflösung der Unruhe in das Gefühl der sinnvollen, harmonischen Ordnung erfolgen, ohne daß die selige Beschwingtheit getrübt wird durch den Gedanken der geforderten Entscheidung.

d) Die Entstehung der Form.

Fragen wir uns nun: wie kommt eine ästhetische Stimmung zustande? Die Frage ist doppelsinnig. Sie kann bedeuten: Wie entsteht im Dichter eine solche Stimmung? oder: Mit welchen Mitteln erzeugt der Dichter in andern dieselbe Stimmung? Beide Fragen treffen aber zusammen im Problem der dichterischen Form. Denn aus der ästhetischen Stimmung erwächst beim Dichter die Form, und die Form erzeugt beim Betrachter wiederum die ästhetische Stimmung. An einem konkreten Beispiel wollen wir die Entstehung der Form beobachten. Dem Dichter Lamartine wird eines Tages von seiner Schwester ein junges Mädchen vorgestellt. Es möchte von ihm eine eigenhändige Eintragung ins Album. Der Dichter ergreift die Feder und schreibt fast ohne Besinnung die folgenden Verse:

Sur cette page blanche où mes vers vont éclore,
Qu'un souvenir parfois ramène votre coeur!

Dieser Anfang ist nicht besonders originell, aber er dient als Anlauf. Schon vibriert leise die Seele. Schon ist die Einbildungskraft

des Dichters in Schwingung geraten. Er sieht den Zusammenhang zwischen der weißen Buchseite und dem jungen Leben, das vor ihm in diesem Mädchen verkörpert steht, und das eine Wort, das er auf dies unbeschriebene Blatt schreiben möchte, steigt vor ihm auf: Glück . . .

De votre vie aussi la page est blanche encore;
Je voudrais la remplir d'un seul mot: le Bonheur!

Mit einem Mal hebt ihn nun ein mächtiger Flügelschlag über diese banalen Präliminarien hinaus. Aus dem besonderen Anlaß schwingt er sich auf ins Allgemeine. Er sieht vor sich das junge Mädchen mit seinen großen Erwartungen, er denkt an sein eigen Leben, das nun schon dem Ende zuneigt. Und das ganze Dasein der Menschen erscheint ihm nun plötzlich im Bild dieses Buches.

Le livre de la vie est le livre suprême,
Que l'on ne peut ouvrir ni fermer à son choix,
Où le feuillet fatal se tourne de lui-même:
Le passage attachant ne s'y lit pas deux fois;
On voudrait s'arrêter à la page où l'on aime,
Et la page où l'on meurt est déjà sous les doigts.

Das ganze Lebensgefühl des Dichters, der romantische Sinn für die Vergänglichkeit des Daseins, für das unaufhaltsame Schreiten des Schicksals, die großen Urmotive der Liebe und des Todes, das alles ist aus der etwas alltäglichen Ausgangssituation erwachsen und hat sich in einem unvergänglichen Gedicht kristallisiert.

Das Gedicht ist nichts anderes als die Formwerdung dieses konkreten Erlebnisses. Und dadurch, daß solche Form wurde, bekam das Erlebnis seine Tiefe. Hier wird offenbar, daß Form und Inhalt nicht von einander zu trennen sind. Hätte der Dichter nicht kraft seines bildenden Vermögens den tieferen Ausdruck gefunden, so wäre das Erlebnis auch in einer drängenden und dumpfen Keimhaftigkeit verborgen geblieben.

Noch ein ganz kurzes Beispiel.

Keats hatte einen berühmten Vers zuerst in folgender Fassung niedergeschrieben:

A thing of beauty is a constant joy . . .
Ein schönes Ding ist ein dauernd Glück.

Dann aber fand er die endgültige Form:

A thing of beauty is a joy for ever ...
Ein schönes Ding ist ein Glück für immer...

Nun ist nicht nur die „Form" vollendeter, sondern der Sinn vertieft. „*A constant joy*" ist etwas anderes als „*a joy for ever*". In diesem „*for ever*" bricht das Gefühl durch ins Ewige, der nachhallende Rhythmus gibt dem Erleben unendliche Resonanz.[1]

Im Gegensatz zur philosophischen Erkenntnis zeichnet sich die im dichterischen Erlebnis gewonnene Weltschau dadurch aus, daß sie nicht anders als in einer gewissen Bewegtheit des Gefühls sichtbar wird. Diese Bewegtheit des Gefühls wirft Wellen nach außen, schafft sich einen bewegten, vibrierenden Ausdruck. Der Dichter ist von Natur ein Expressionist; der Urgrund aller Poesie ist die lyrische Erschütterung.

Vibration und Vision gehören von Anfang an zusammen. Das ist das Spezifische des dichterischen Erlebnisses, daß zu einer bestimmten Vision eine bestimmte Vibration gehört. Durch die Vibration wird die gesteigerte Leuchtkraft des Blickes erzielt, die ermöglicht, die Vision zu erfassen. Der Zusammenhang von innerer Bewegung und äußerer Anschauung kann am Bild des Stromes verdeutlicht werden. Fließt ein Strom langsam und ruhig, so tritt die gespiegelte Landschaft deutlich und klar hervor. Sobald die Strömung sich beschleunigt, so verschwimmen die Umrisse der Spiegel-

[1] Als Zeugnis für diese Wechselwirkung siehe den Brief Schillers an Körner vom 24. November 1797: „Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als beim jetzigen Geschäft (Versausarbeitung des Wallenstein), wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit als vorher; selbst viele Motive, die in ihrer prosaischen Ausführung recht gut am Platze zu stehen schienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; sie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint; aber der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen wenigstens anfänglich konzipieren, denn das Platte kommt nirgends so ans Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird."

bilder, und um so auffälliger wird die Bewegung des Wassers mit seinen Wellen und Wirbeln. So ist es mit dem Erlebnis des Dichters. Je ruhiger seine Seele ist, desto klarer und weiter sein Blick; je mehr aber sein Inneres bewegt ist, desto mehr verengert sich sein äußerer Horizont, desto mehr aber drängt sich seinem Bewußtsein die Wallung des Gemütes auf.

Es ist Croces großes Verdienst, daß er dieses Ineinander von Inhalt und Form, von Erlebnis und Ausdruck bis in die letzten Konsequenzen verfolgt hat. „Jede wahre Lebensschau (Intuition), sagt er, ist zugleich Ausdruck (Expression). Der Geist erfaßt nur das, was er schafft, formt, ausdrückt. So viel erkennt er, als er gestaltet."[1]

Der Croceschen Grundformel scheint der große Bezirk der gebändigten Form zu widersprechen. Man denke an die typisch „romanischen" Dichter: Petrarca, Racine, Flaubert, Baudelaire, Valéry, an Konrad Ferdinand Meyer, an Poe im Gegensatz zu Whitman, an Goethes Sonette im Gegensatz zu seinen Sturm- und Drang-Rhapsodien. Hier scheint die Form dem Inhalt zu widersprechen: im Inhalt drängende Leidenschaft, Dissonanz, in der Form strenge Geschlossenheit, Harmonie. Die Form ist gleichsam von außen übernommen, als Maß, Tradition, Gesetz. Geist steht gegen Natur; Meisterschaft gegen Schöpfertum, Bändigung gegen Ursprünglichkeit. Damit ist aber auch schon die Lösung der Frage angedeutet. Der Zwiespalt zwischen „Form" und „Inhalt", gibt die Spannung wieder, die dem schaffenden Geist selbst innewohnt, die Spannung zwischen dem Erschüttertsein und dem Suchen nach einem Halt. Der „romanische" Mensch empfindet die Leidenschaft als Leiden, das Drängen des Triebes als Bedrängnis. Er wehrt sich dagegen, er will den Trieb bändigen, er fängt ihn ein — eben in der „Form". Die geschlossene Form ist nicht ein äußeres Gefäß, in welches er den gährenden Inhalt seiner Seele

[1] „In Wahrheit ist Form (oder Gestalt) Kontur des lebendigen Körpers, Ausdruck und Begrenzung einer naturhaften Wachstumseinheit, eines organischen Individuums im prägnanten Sinn des Wortes." (Ermatinger.)

gießt, sondern schon in seiner geistigen Haltung ist „Form", ist Streben nach Harmonie, ist Widerstand gegen das formlos Flutende. Nicht die „Form" ist gebändigt, sondern die Leidenschaft ist überwunden durch den Willen zur Harmonie, der die innerste Formkraft des klassischen Menschen ist. Und gerade dadurch, daß das heißeste Drängen in die kühlste Form gebannt wird, gelangt die Kraft und Spannung des Erlebens, die Glut der Leidenschaft zur höchsten Wirkung. Darum ist solche Kunst, sofern die Form wirklich geistig begründet ist, — also Ausdruck im Croceschen Sinn und nicht bloße Einkleidung ist, nicht nur von außen herzugetragen wird — höchste Kunst, klassische Kunst.

e) Die Wirkung der Form.

Alle dichterische Form, Bildform, Bewegungsform, Klangform, Sprachform, dient zur Hervorbringung der im dichterischen Erlebnisse innig vereinten Vibration und Vision.

Die Vibration wird vor allem durch die rhythmischen Formelemente erzeugt. Der Rhythmus weckt gleichsam die seelische Intensität, die zum Erfassen der Vision notwendig ist. Er ist der Motor, der durch seine Bewegung Licht von bestimmter Stärke produziert. Und während der Rhythmus die Seele in Spannung erhält, nimmt die Vision die eingesammelte und hellsichtig gewordene Aufmerksamkeit gefangen. Dieser Vorgang hat eine auffallende Ähnlichkeit mit der mystischen Versenkung im Gebet, wie sie von katholischen Schriftstellern beschrieben wird. „Seht," schreibt der Jesuitenpater J. Marechal, „dieses alte Mütterchen, das an einem Winterabend beim Kaminfeuer den Rosenkranz betet. Tagsüber war ihre über allerlei Dinge zerstreute Aufmerksamkeit durch den beschränkten Horizont des Dorfes eingeengt. Aber nun zieht die gute Frau den Rosenkranz hervor und fängt an, die Reihe der Ave Maria in langsamem Rhythmus vor sich hin zu murmeln. Die leise Eintönigkeit dieser Wiederholungen umgibt die Alte schon rein äußerlich mit einer Atmosphäre von Frieden und Versenkung; und

ihre Seele, durch den Anblick des Rosenkranzes fast mechanisch nach oben gelenkt, schwingt sich allmählich auf in die unendlichen Räume, deren Brennpunkt Gott ist. Dann und wann schweift vielleicht der Gedanke wieder ab, aber dank dem fortgesetzten Rhythmus der monotonen Rezitation, polarisiert sich immer wieder die innere Aufmerksamkeit und wird mit sanfter Eindringlichkeit in die Richtung zu Gott zurückgeführt. Mag auch die bescheidene Beterin den Sinn der hergesagten Formeln wenig beachten; sie tut Besseres, indem sie ihre Seele der wirklichen Kontemplation öffnet, die — wenn auch primitiv und wenig differenziert — genährt durch Reminiszenzen aus dem aufgesagten Text und aufbauend auf dem Untergrund der mechanisch übernommenen Worte, sich doch wandelt zu einem geläuterten und persönlichen Gebete."

Wie verwandt dieser Prozeß mit dem ästhetischen Zustand ist, zeigt die klassische Beschreibung in Bergsons *„Essai sur les Données immédiates de la Conscience"*:

„Zweck der Kunst ist, die widerstrebenden Kräfte unserer Persönlichkeit so einzulullen, daß wir in einem Zustand vollkommener Gefügigkeit die suggerierte Idee verwirklichen, das ausgedrückte Gefühl miterleben. In dem Verfahren der Kunst findet man in gedämpfter, verfeinerter und gleichsam vergeistigter Form das Verfahren wieder, durch das man gewöhnlich den Zustand der Hypnose erzeugt. — Rhythmus und Takt in der Musik heben den normalen Gang unserer Empfindungen und Gedanken auf, indem sie unsere Aufmerksamkeit von einem festen Punkt zum andern pendeln lassen; sie nehmen uns derart gefangen, daß eine klagende Stimme, sei sie auch noch so diskret, genügt, um uns mit tiefer Trauer zu erfüllen . . . Woher kommt der Zauber der Poesie? Der Dichter ist einer, bei dem die Gefühle sich in Bilder verwandeln und die Bilder in rhythmisch bewegte Worte. Während die Bilder vor unsern Augen vorbeiziehen, empfinden wir das Gefühl, das sie erzeugte; aber diese Bilder hätten nicht diese magische Gewalt, wenn sie nicht begleitet wären von der regelmäßigen Bewegung des Rhythmus, durch den, gewiegt und eingeschläfert, unsere Seele traumhaft sich

ſelbſt vergißt, um nur noch mit dem Dichter zu denken und zu ſchauen . . ."

Die ſteigernde Wirkung des Rhythmus wird erhöht durch die Konzentration der Bildform. Nichts tritt in den magiſchen Lichtkreis der Aufmerkſamkeit, das den Sinn in die Sphäre des praktiſchen Handelns und Intereſſes ablenken könnte. Das Blickfeld wird befreit von aller Nebenſächlichkeit, der Horizont der Seele gereinigt von aller ſtörenden Zufälligkeit. Die primitivſte Form der Konzentrierung iſt die äußere Iſolation der Geſtalt, die Einrahmung. Wenn wir eine Landſchaft durch einen Torbogen ſehen, ſo leuchtet ſie wie ein Gemälde. Treten wir aber ins Freie, ſo verblaßt ſie. An der Beleuchtung hat ſich nichts verändert, nur verteilt ſich nun unſere Aufmerkſamkeit auf einen größeren Raum. So wird ein Bild durch ſeinen Rahmen, ein Denkmal durch ſeinen Sockel iſoliert und dadurch in ſeiner Wirkung verſtärkt. Ließe man einen Handwerker ſeine Arbeit auf einem Podium verrichten, ſo bekäme alsbald ſeine Hantierung einen äſthetiſchen Schein. In der Alltagsrede vermeidet man die Iſolation. Man beginnt kein Geſpräch ohne von den nächſtliegenden Umſtänden auszugehen: Geſundheit des Angeſprochenen, Wetter, Aktualität. Die Poeſie fängt unvermittelt an: „Über allen Gipfeln iſt Ruh . . .", oder: „Es war einmal . . ." Mit einem Male fühlt man ſich aus allen Zweckzuſammenhängen herausgehoben. Die Aufmerkſamkeit war vorher zerſtreut in allerlei realen Nöten: Geſundheit, Beruf, Liebe, Hunger uſw. Es war ein diffuſer, lauer und ungerichteter Zuſtand. Nun ſammelt ſich die Seele und ſchaut konzentriert auf den einen Gegenſtand. Von ſelbſt erhöht ſich dadurch die innere Temperatur des Betrachters und die Leuchtkraft des Angeſchauten. Je größer die Spannung iſt, mit der ein Kunſtwerk erfaßt werden ſoll, um ſo ſtärker muß auch die Konzentrierung der Form ſein. Schon dadurch, daß ſich Rhythmus, Reim, poetiſche Wortwahl von der gewöhnlichen Redeweiſe entfernen, wirken ſie iſolierend, konzentrierend. Lyriſche Poeſie iſt von Anfang an geſpannter als ein Proſaroman. Aber wie mannigfaltig ſind die Übergänge!

Neben der äußeren Isolation gehört die innere Komposition zur Bildform. Es gibt geschlossene, offene, gleichgewichtsbetonte, gleichgewichtsgestörte, verzerrte, harmonische, gedrängte, überladene, lockere, karge Komposition. Jedesmal ist der Eindruck entsprechend.

Ein Kompositionsmittel eigener Art ist das der perspektivischen Vertiefung. Das Flächenhafte der Gestalt oder des Geschehens wird durchbrochen dadurch, daß verschiedene Raum- und Zeitschichten hintereinander gestellt werden. Der Eindruck, den solche Bildkomposition hervorruft, kann rein dynamisch sein. Es entsteht einfach eine gewisse Spannung, das Gefühl, daß die Wirklichkeit nicht so platt ist, wie sie gewöhnlich erscheint. Die Wirkung kann aber noch tiefer gehen. Bei Dante sind die großen Episoden meist so gebaut, daß zunächst das ganze Geschehen in einem objektiven Bericht dargestellt wird, dann kommt der Dichter noch einmal auf das gleiche Geschehen zurück und sucht die Stelle auf, wo das Erlebnis eine entscheidende Wendung nimmt. So wird in verschärfter Perspektive der normative Wendepunkt wie mit einem Brennglas sichtbar gemacht. (Siehe die Begegnung mit Beatrice.) Bei gewissen Dichtern wird durch die perspektivische Vertiefung mehr der Eindruck der Transparenz (Dante), bei andern der gewaltsamen Durchbrechung der Vorderschicht (Stendhal) erweckt.

Stärker als die Bildform wirkt im allgemeinen auf das Gefühl die Bewegungsform, der Ablauf des Geschehens. In jedem Kunstwerk „geschieht" etwas. Auch in der ruhenden Plastik. Ein Kunstwerk ohne Geschehen ist undenkbar. In einem Stilleben scheint alles Geschehen erstorben zu sein. Doch „schmiegen" sich die Äpfel auf der Schale aneinander. Der ausgeweidete Hase „hängt" gestreckt am Nagel. Das Geschehen wird noch in den leis ausklingenden Wellen nachempfunden. Stürmisch drängend ist das Geschehen im Drama, im spannenden Roman. Die Wirkung des Geschehens ist elementar. Es regt den dynamischen Sinn des Menschen an. Der Betrachter spielt die Handlung mit. Dieses Mitspielen, dieses innere Tun ist ein Grundfaktor des ästhetischen Empfindens. Schon der alte Sulzer sagt in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen

Künste": „Der erste Grundtrieb unseres ganzen Wesens ist die Begierde, Kräfte zu besitzen und sie zu brauchen. Dieser Trieb findet bei jeder leidenschaftlichen Bewegung seine Nahrung."

Alle diese bisher genannten Faktoren wirken auf die Intensität des Erlebens. Sie wecken die Seele auf aus dem dumpfen Alltagszustand. Das tiefere Ich erwacht und wird sich seines eigenen Wesens bewußt. Es fängt an, sich zu regen und schaut aus nach Ziel. Die Bewegung bekommt einen Sinn, eine Richtung. Der Inhalt der Vision, das Bild der Wirklichkeit, das die Dichtung vor die Sinne zaubert, wird für den Betrachter zum Symbol. Es weckt in ihm die Ahnung und Sehnsucht der vollkommenen Verwirklichung.

Aber auch hier ist der Kunst nur zu tun um die Spannung der Seele, nicht um ihren wirklichen Entscheid. Darum hält sie die Bewegung in der Schwebe zwischen der Enge des Verwirklichten und der Fülle des zu Verwirklichenden, zwischen der Not des Erreichten und der Seligkeit des Erstrebten. Die Form kann mehr auf den Ausgangspunkt oder auf das Ziel der Bewegung hinweisen und dementsprechend die Vision gestalten. Sie kann entweder die Herrlichkeit der zu erreichenden Harmonie oder die Bedrängnis des gegenwärtigen Zustandes darstellen. Immer aber sind beide Pole lebendig. Wenn La Pérouse in Gides „*Faux-monnayeurs*" von einem einzigen, forttönenden, vollstimmigen Akkord schwärmt, so ist ihm dabei die Disharmonie des wirklichen Seins auch bewußt . . . „unser ganzes Weltall ist von falschen Klängen überflutet". Wenn Baudelaire an der Erscheinung das Dunkle, Zerrissene, Abgründige betont, so tut er es, weil er von einer vollendeten Harmonie träumt.

Je nach dem besonderen Charakter des Ausgangspunktes kann die Bewegung eine andere Richtung einschlagen.

Ist der Ausgangspunkt die enge Gebundenheit des Alltags, dann strebt die Bewegung nach der Freiheit der inneren Lebendigkeit. Das ist der Normalfall. Das Statische ist negativ, das Dynamische positiv betont. Auch hier kann die Form entweder das Woher der

Bewegung, das Drückende des Alltags, oder das Wohin, die Wonne des In-sich-bewegt-Seins, herausheben. Das erste geschieht am deutlichsten im naturalistischen Roman; das zweite in der romantischen Lyrik. Eine zweite Grundbewegung geht vom negativ betonten Dynamischen zum positiv betonten Statischen. Der Ausgangspunkt ist die Unruhe des Lebens. Die Bewegung strebt nach der Seligkeit des Zur-Ruhe-kommens. Wiederum kann durch die Form entweder das dämonisch Wühlende, die Friedlosigkeit, das Zerrissene des Ausgangspunktes oder die Wonne der Beruhigung, des Geborgenseins zum Bewußtsein gebracht werden. In allen diesen Fällen spielt die normative Betonung als Begleitstimme mit. Aber das Normative kann in so starkem Maße hervortreten, daß die andern Gegensätze nebensächlich werden. Das Ringen um die normative Verwirklichung kann wiederum zutage treten entweder in der siegfreudigen Überwindung der widerstrebenden Naturmächte oder im verzweifelten Versagen. Das erste ist der Fall im Drama Corneilles, das zweite in der Tragödie Racines. Endlich kommt es auch vor, daß das Normative als etwas Äußerliches und Unwahres verneint wird. Die Bewegung der Verwirklichung zielt dann auf das Natürliche, das Einfache. Den verstiegenen Ansprüchen des normativen Triebes wird die Anpassung an die „Natur" entgegengestellt. Montaigne, La Fontaine, Molière, Stendhal sind typische Vertreter dieser Tendenz.

f) Trübungen der Form.

Die Funktion der Form ist, dafür zu sorgen, daß die Bewegung wirklich in Fluß gerate, sich von der Ausgangsstellung loslöse, daß sie aber auch fließend bleibe und nicht in den Bann des Zieles gelange. Bei der ersten Grundbewegung (Druck des Alltags — Freie Seelenschwingung) droht bei der Betonung der Ausgangsstellung eine zu sklavische Untertänigkeit unter die Macht des Milieus. Die Umwelt wird so peinlich beschrieben, daß das Interesse durch das Stoffliche aufgesogen wird. Bei der Betonung der seelischen Bewegtheit kann andrerseits leicht der Instinkt oder das nackte Gefühl

aufwachen. Man denke an die pornographische Literatur und das Rührstück. Die gleichen Gefahren drohen bei der zweiten Grundbewegung (Unruhe des Lebens — Glück des Geborgenseins). Bei der Richtung ins Normative ist immer der Umschlag ins Religiöse zu befürchten. Deutlich ist dieser Umschlag im Kirchenlied zu beobachten. Ein Lied Paul Gerhardts kann wie ein lyrisches Sommergedicht beginnen, aber plötzlich wird der Hinweis auf die jenseitige Herrlichkeit so eindringlich, daß das Gefühl in anbetende Hingabe übergeht. Umgekehrt kann der Widerstand gegen die Norm sich in bewußter Lästerung ausdrücken. Auch hier werden die Grenzen der Poesie überschritten. Eine letzte Möglichkeit der Formtrübung ist, daß das Formale selber überbetont wird. Die Form ist dann nicht mehr Kontur der lebendigen Gestalt, sondern Überwurf, faltige Gewandung, überladener Schmuck. Die statische Spielart der überbetonten Form ist das Ausgeklügelte, kühl Berechnete, schematisch Nackte. Die dynamische Spielart ist das Barocke, Abstruse, Absonderliche. Die normative Spielart ist das äußerlich Harmonische, der leere Klassizismus, die Großheit der Gebärde ohne Großheit des Geistes.

So wird durch Unformen und Scheinformen aller Art die Reinheit der Form bedroht. Wo aber die reine Form geboren wird, da genießt der Mensch ein Glück sondergleichen. Er wird durch sie aus allen Bindungen des Daseins gelöst; gerettet aus dem Druck der Dinglichkeit, dem dunklen Wirbel des Instinkts, der lastenden Verpflichtung des normativen Anspruchs, läßt er sich wiegen wie im Kahn auf den Wellen der reinen Bewegtheit — nur seinem Ich gegenüber, ein seliger Narziß. Das ist die vollkommene Wonne des In-sich-bewegt-seins, von der Valéry als dem Zweck aller Dichtung spricht, eine Vollkommenheit — ein zur Fülle kommen — des Gefühls, wie es außerhalb der Kunst nirgends sich ereignet. Wie auf der Violine die einzige schwingende Saite den ganzen Zauber der Musik zum Klingen bringt, so vibriert in der reinen Form die ganze Seligkeit und Schwermut des menschlichen Daseins.[1]

[1] „... *le poète moderne essaye de produire en nous un état et de porter cet état exceptionnel au point d'une jouissance parfaite.*" *(Valéry.)*

9. Kapitel:

Die drei Grundformen der Poesie.

Weil die Form aus der Erschütterung des poetischen Erlebnisses hervorwächst, ist sie etwas Einmaliges und Unwiederbringliches. Nie steigt ein Mensch zweimal in den gleichen Fluß. Noch viel weniger steigen zwei Menschen in den gleichen Wellenkreis. Es ist aber möglich, daß ein Mensch durch verschiedene Erschütterungen immer wieder zum Bewußtsein der gleichen Grundnot oder -freude seines Lebens gebracht wird. Es gibt vielleicht nur sehr wenig Grundnöte und Grundfreuden des Lebens. Gewisse Urzustände, Grundeinstellungen zur Wirklichkeit, schimmern durch alle individuellen Erlebnisse hindurch. Ihnen müssen auch gewisse fundamentale Strukturen — Grundformen — entsprechen. Wenn es sich bestätigen sollte, daß aus der Mannigfaltigkeit der möglichen Einstellungen zur Wirklichkeit drei Grundeinstellungen sich besonders herausheben, so müßte auch im Kunstwerk solche Dreifaltigkeit sichtbar werden. Die Erfahrung bestätigt nachdrücklich diese Annahme. Das Kunstwerk betont entweder den äußeren Zusammenhang der weltlichen Dinge oder die innere Bewegtheit der Seele oder das Gerichtetsein des Geistes. Das ästhetische Erlebnis ist in jedem dieser Fälle verschieden. Im ersten Fall weitet sich die Seele aus und nimmt in ruhiger Beschaulichkeit die Fülle der sichtbaren Erscheinungen auf. Im zweiten Falle zieht sie sich in sich selbst zurück und überläßt sich träumend, sehnend oder berauscht dem dunklen Gewoge des Gemütes. Im dritten Fall ringt sie um die Verwirklichung ihres geistigen Sinnes und kämpft siegend oder unterliegend gegen die Mächte, die sie vom ewigen Richtungspunkt ihres Daseins abdrängen.

Den verschiedenen Verhaltensweisen entsprechend entsteht verschiedene Form. Schon dem äußeren Umfang nach muß die Form anders sein, je nachdem die ausgebreitete Mannigfaltigkeit der Welt oder die bloße Erschütterung des Gemüts oder eine entscheidende Lebenskrise dargestellt werden soll.

Aber auch die innere Spannung des ästhetischen Erlebnisses ist verschieden. Wer sich dem Anblick der äußeren Welt ergibt, der entspannt seine Seele und breitet sie aus über die Weite des Raumes. Wer sich der inneren Bewegtheit seines Ichs zuwendet, der muß sich aus der Extensität einsammeln in die Intensität der seelischen Erregung. Wer sein Augenmerk richtet auf die Verwirklichung des geistigen Sinnes, der kämpft mit höchster Anspannung seinen Schicksalskampf.

Dem entspricht auch die Spannung der Form. Im ersten Fall nähert sich die Form der kühlen Alltagswirklichkeit. Der ungespannte Zustand der Sprache heißt Prosa. Je mehr die Sprache Ausdruck der inneren Bewegung wird, desto mehr nehmen die intensiven und rhythmischen Formelemente zu. Die höchste Explosivkraft und gedrängteste Fülle muß sie haben, wenn sie die normative Verwirklichung darstellen soll.[1]

In diesem ganz allgemeinen Sinne sprechen wir vom epischen, lyrischen und dramatischen Kunstwerk. Das Epische ist dichterischer Ausdruck in statischer Form, das Lyrische in dynamischer Form, das Dramatische in normativer Form.

Die Übergänge von der einen zur andern Form sind fließend, die mannigfaltigsten Kreuzungen sind möglich. Es gibt lyrische Romane und Dramen, dramatische Novellen und Balladen, epische Lieder und Schauspiele. Überhaupt ist das Epische, Lyrische und Dramatische, so auch das Prosaische und Poetische in jedem Kunstwerk vereint. Aber gerade daran, daß man — trotz ihres Verbundenseins — diese Qualitäten in ihrer Besonderheit unterscheiden kann, läßt sich erkennen, daß es nicht zufällige Eigentümlichkeiten, sondern grund-

[1] Diese drei Stilmöglichkeiten sind erschöpfend charakterisiert in Goethes Aufsatz über „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl".

legende, urſprüngliche Kategorien ſind, deren reine Verkörperung in konkreten Dichtungen zu erfaſſen, immer zu den vornehmen Aufgaben der Äſthetiker gehört hat.[1]

[1] „Poeſie (Gefühlswirkung der Sprache) und Proſa (Begrifflichkeit) ſind derart aufeinander angewieſen, daß ſie ſich zwar zeitweiſe voneinander entfernen und wie zwei Arme eines Fluſſes das Waſſer ſich abgraben können, dann aber immer wieder in Vereinigungen und neuen Verflechtungen ſich gegenſeitig ſtärken. Die reinen Dichter, die Nur-Dichter, in deren Blut der philoſophiſche und proſaiſche Eiſengehalt fehlt, verzärteln ſich, verſchmachten und verkommen im Lyrismus, wie Hölderlin oder Mörike oder Verlaine oder Pascoli; und die reinen Wiſſenſchaftler vertrocknen und verflachen in einem ſeelenloſen Intellektualismus, wie die vielen exakten Materialiſten, Naturaliſten und Poſitiviſten.... Der Literarhiſtoriker erkennt ſie am beſten daran, daß ſie eine nichtswürdige Proſa ſchreiben... Da in jedem poetiſchen Stil, ſelbſt in dem duftigſten Lied,... Proſa ſteckt, überwundene, dienende, geknebelte Proſa, die in andern Dichtungen aber nur halb oder teilweiſe unterworfen oder gar eigenwillig geblieben und ſtörend geworden iſt, ſo entſteht die Aufgabe, dieſem Verhältnis nachzugehn. Es iſt in allen Zeitſtilen, in jeder einzelnen Dichtung wieder ein anderes.“ (Voßler.)

10. Kapitel:

Das epische Kunstwerk.

„Bei Homer treten alle Gestalten wie unter freien und heitern Himmel in hellem Lichte hervor; als Statuen stehen sie da, oder vielmehr sie schreiten handelnd fort, leibhaft in völliger Wahrheit. Auch alle seine Gleichnisse und Naturbilder nehmen an dieser völligen Sichtbarkeit teil; langsam wälzen sie sich umher, um gleichsam von allen Seiten ihre Naturbeständheit in ewig festen Zügen darzustellen und zu gewähren. Kein hellerer Platz ist als das Feld vor Troja; unter dem immer heitern asiatischen Himmel geht eine Heldengestalt nach der andern hervor und läßt keinen Zug ihrer Handlung, ich möchte sagen, kein Glied, mit welchem sie wirkt, in ungewisser Deutung. Auch für die Sonderung der Gruppen hat Homer dergestalt gesorgt, daß selbst im wilden Schlachtgetümmel das Auge des Zuschauers ohne Nebel und Verwirrung bleibt. Und was den Faden des Gedichts betrifft, so entwickelt sich solcher aus dem Knäuel der Geschichte so ununterbrochen und ruhig, als ob die Hand der Parze ihn führte." (Herder.)

Die vornehme Form der erzählenden Gattung ist das hohe Epos, wie es zu allen Zeiten, außer in der modernen, als Ausdruck einer ganzen Kultur und eines ganzen Volkes entstand. Mit dem Hereinbrechen des bürgerlichen Zeitalters bildete sich die prosaischste Form der epischen Dichtung aus: der Roman. Zwischen dem Hochgebirge des Epos und dem Tiefland des Romans erhebt sich der idyllische Hügel des halb heroischen, halb bürgerlichen Epos wie „Hermann und Dorothea". Die übrigen epischen Formen: Mythos, Märchen, Legende, Novelle, Erzählung, Anekdote usw. nehmen ihre besondere Stelle auf dieser Skala ein. Zugleich finden innerhalb jeder Gattung die mannigfaltigsten Abstufungen Platz. Z. B. gehört innerhalb der dramatisch geschürzten Kurzform die monumentale Novelle K. F. Meyers zu den oberen Regionen, zu den unteren die bürgerliche

Kurzgeschichte Maupassants, während auf halber Höhe die Kellersche Novelle ihren goldnen Mittelweg geht.

Die Geschichte der epischen Dichtung vom Rolandlied zur Madame Bovary zeigt überraschend, wie der Roman als das Ergebnis langsamer Umwandlungen uralter historischer Formen entstand. Wie in einem Organismus fortgeschrittener Stufe Überreste vergangener Funktionen noch rudimentär weiter leben, so wirken im Roman noch Erinnerungen aus dem alten Heldenepos nach, wäre es auch nur das, daß der Träger der Handlung trotz seines völlig unheroischen Wesens noch immer „Held" heißt. Und trotz dieser Abhängigkeit hat sich der Roman nach inneren strukturellen Gesetzen entfaltet, als wäre er ganz nur aus der Situation des modernen Zeitalters entstanden.

Der Weg vom Heldenepos zum Roman über die Zwischenstationen des ritterlichen Epos, des spätmittelalterlichen Abenteuerromans und der Renaissance-Pastorale ist nicht nur ein Weg vom Monumentalen ins Alltägliche, sondern auch von der primitiven zur differenzierten Psychologie. Der Niedergang auf der einen Seite ist weit aufgehoben durch den Aufstieg auf der andern.

Die Welt des Epos ist die statische Wirklichkeit großen Formats. Der Mensch ist eingeordnet in die umfassenden Zusammenhänge des Volkes und des Weltganzen; wenn auch der Held sich zu bewähren hat in einem großen Werk meist kriegerischer Art, so liegt der Schwerpunkt des Geschehens doch in den äußeren Gewalten, den Göttern, unter deren Macht der Mensch trotz seiner hochragenden Kraft sich zu beugen hat. Die Form des Epos ist gehoben, großlinig und konzentriert. Die Wirkung, die es ausübt, ist Exaltation im prägnanten Sinn: Erhebung.

Im ritterlichen Epos und im Abenteuerroman löst sich die Handlung auf in eine Kette von überraschenden Episoden, in denen Waffentaten mit Liebeserlebnissen abwechseln. Der Held ist meist ein vornehmer Abenteurer, der sich durch irgend eine Singularität vom gewöhnlichen Volk abhebt. Die Götter sind ersetzt durch magische Mächte, Zauberer, Feen, allerlei geheimnisvoll wirkendes Geräte. Die Form schwankt zwischen poetischer Verklärung und prosaischer

Weitschweifigkeit. Die Wirkung auf den Leser ist Erregung von Spannung. Im Schäfer- und im Schelmenroman vereinfacht sich die äußere Handlung, verringert sich das Menschenformat. Nicht mehr sind es Könige, Kriegshelden und Prinzessinnen, die den Betrachter durch ihre außerordentlichen Eigenschaften und Taten verblüffen, sondern Schäfer und Schäferinnen, deren Beruf es ist, mit parfümierten, schneeweißen Lämmchen über die Wiesen zu promenieren und dabei sich ins anmutig-grausame Spiel der sich ewig anknüpfenden, verschlingenden und auflösenden Liebesverhältnisse hineinverwickeln zu lassen, — oder — Abenteurer niederer Art, die vom Wind des Schicksals und ihres wechselnden Gemüts in allen Ständen und Ländern herumgewirbelt werden.

Asträa, die Schäferin, und der weitgewanderte Figaro stehen dem modernen Seelen- und Sittenroman zu Gevatter. Die Handlung ist im psychologischen Roman Auseinandersetzung eines Charakters mit den äußeren Mächten. Diese sind nun blind wirkende Gewalten geworden: Milieu, Vererbung oder sonstige Verkörperungen eines materiellen Verhängnisses. Der Held — meist bürgerlichen Formats — steht mitten in diesem Geschehen, mehr getrieben als treibend, mehr gefangen als beheimatet. Die Stimmung, die sein Schicksal einflößt, ist die der Sympathie, des Mitleidens.

In all diesen Verschiedenheiten zwischen den höheren und niederen Formen, sind nun auch deutlich die Gemeinsamkeiten zutage getreten.

Das epische Kunstwerk hat den Zug zur äußeren Weite, zur Ganzheit in ihrer sichtbaren, räumlichen Gestalt.[1] Es ragt gegenüber den anderen Gattungen schon rein äußerlich durch seinen Umfang hervor. Aus der konzentrierten Form des Epos entstehen die weiten Dimensionen des Romans. Den Höhepunkt erreicht diese Tendenz in den großen Zyklen der *Comédie humaine*, der *Rougon-Macquart*, des *Jean-Christophe*, der *Thibault*, des *„A la Recherche du Temps perdu“* u. a. m.

Die Mannigfaltigkeit der dargestellten Erscheinungen würde in ein

[1] „Das Epos breitet das ungeheuere Ganze vor uns aus und macht uns zu Göttern, die eine Welt anschauen.“ (Jean Paul.)

unübersichtliches Nebeneinander zerfallen, wenn sie nicht zusammengehalten würde durch die Geschlossenheit des Gegenstandes. Der Gegenstand kann mehr substanzieller oder funktioneller Art sein, mehr Gestalt (Charakter) oder mehr Geschehen (Fabel). Beides gehört aber immer zusammen: die Gestalt wird erst im Geschehen lebendig, das Geschehen bekommt erst durch die Darstellung der Welt- und Menschengestalt seine lebendige Gegenständlichkeit. „Lasset beiden untrennbar ihren Wert," sagt Herder in der Adrastea, „der Fabel und dem Charakter; oft dienen beide einander und vertauschen ihre Geschäfte... Zuletzt aber erscheinet es doch, daß... ohne den geordneten Zusammenhang der Fabel kein Charakter etwas vermochte."

Die Geschlossenheit des Gegenstandes kann durch die Komposition der Dichtung mehr oder weniger betont werden. Gegenüber dem strenger komponierten Epos zeichnet sich der Roman aus durch die Tendenz zur Auflösung. Im modernsten Roman zerfallen Gestalt und Geschehen. Die Entfabelung [1] erreicht bei Proust und Joyce eine äußerste Grenze.

Der Akzent ruht auf der Außenwelt, auf dem objektiven Tatbestand; die Form betont das Feststehende, Abgeschlossene. Die Zeitform des Epos ist die Vergangenheit. „Die Vergangenheit ist eine versteinerte Stadt," sagt Jean Paul, — „die Außenwelt, die Sonne, die Erde, das Tier- und Lebenreich stehen auf ewigem Boden." Darum ist das Epos „langsam und lange zugleich, breit und schleichend". Die Langsamkeit des Geschehens erreicht bei Proust den äußersten Rand. Die Bewegung wird zu einem fast unerträglichen Stocken. [2]

[1] Der Entfabelung entspricht in der bildenden Kunst die „Entdinglichung", der „Objektzerfall". Man denke etwa an Kandinsky.

[2] „Dem Epos, das die Vergangenheit und die stehende Sichtbarkeit der Welt aufstellt, ist langsame Breite erlaubt. Wie lange zürnt Achilles, wie lange stirbt Christus! Daher die Erlaubnis der ruhigen Ausmalerei eines Achillesschildes, daher die Erlaubnis der Episode. Die geforderte Menge der Mitspieler hält, wie die Menge der Uhrräder, den Gang der Maschine an; denn jede Nebenfigur will Raum zu ihrer Bewegung haben; eigentlich wird aber die Handlung nicht langsamer, nur breiter, nicht verlängert, sondern vervielfacht. Insofern Romane episch sind, haben sie das Gesetz der Langsamkeit vor sich und für sich." (Jean Paul.)

Objektive Einstellung, Aufhören des Bewegungssinnes bedeutet sprachlich Prosa.

Die höhere Epik pflegt allerdings noch eine intensivere, bewegtere Form; aber auch der epische Rhythmus ist nach Schlegels Urteil „das stetige und ruhige Gleichmaß in der Bewegung eines ruhig beschauenden und gleichsam über dem Gegenstande schwebenden Geistes."

Je mehr die Prosa um sich greift, desto mehr auch das prosaische Denken; Beschaulichkeit wird Sachlichkeit, verstandesmäßiges Begründen, intellektuelles Interesse. „Je niedriger der Boden und die Menschen eines Kunstwerkes und je näher der Prosa, desto mehr stehen sie unter dem Satze des Grundes. Glänzt aber die Dichtung von Gipfeln herab, stehen die Helden derselben wie Berge in großem Licht und haben Glieder und Kräfte des Himmels: um desto weniger gehen sie an der schweren Kette der Ursächlichkeit." (Jean Paul.)[1]

Die Grundstimmung des epischen Kunstwerkes ist Ruhe. Diese Ruhe kann heitere Ergebenheit in das allwaltende göttliche Gesetz sein, aber auch finstere Resignation, dumpfes, passives Hinbrüten unter dem Druck eines sinnlos lastenden Fatums. Die Form kann die majestätische Größe des Universums, die Mannigfaltigkeit und Pracht seiner Erscheinungen, die unerschütterliche Gewalt der kosmischen Ordnung, die „edle Einfalt und stille Größe" der fest umrissenen Gestalten zum Ausdruck bringen oder aber die Kerkerhaftig-

[1] „Einen Gedanken über das epische Gedicht will ich doch gleich mitteilen. Da es in der größten Ruhe und Behaglichkeit angehört werden soll, so macht der Verstand vielleicht mehr als an andere Dichtarten seine Forderungen... Eine Haupteigenschaft des epischen Gedichts ist, daß es immer vor- und zurückgeht, daher sind alle retardierenden Motive episch..."

(Goethe an Schiller, am 19. April 1797.)

„Es wird mir aus allem, was Sie sagen, immer klarer, daß die Selbständigkeit seiner Teile einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes ausmacht. Die bloße aus dem Innersten herausgeholte Wahrheit ist der Zweck des epischen Dichters: er schildert uns bloß das ruhige Dasein und Wirken der Dinge nach ihren Naturen, sein Zweck liegt schon in jedem Punkte seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte." (Schiller an Goethe, 21. April 1797.)

keit des Raumes, die harte Bindung durch Grenze, Maß und Gesetz, das unzusammenhängende Nebeneinander und Widereinander der Dinge, die Ohnmacht und Beschränktheit der menschlichen Natur, die Tragik der Passivität.

* * *

In Hermann und Dorothea finden wir eine ganze Musterkarte von bürgerlichen Typen: vom kleinlichen Apotheker mit der ängstlichen Besorgtheit für sein körperliches Wohl, seinem altväterischen Geschmack, seinem nörgelnden Sinn und seiner leeren Geschäftigkeit — über den fortschrittlich gesinnten Wirt, der kräftig auf Erweiterung seines Besitzes und Förderung des allgemeinen Wohlstandes bedacht ist — zum großgesinnten, weltbürgerlichen Pfarrer. Des Apothekers Horizont ist beschränkt; der Blick ist auf die Ordnung oder Unordnung im kleinen gerichtet. Die Trödlerhaftigkeit seines Wesens verrät sich in der Beschreibung der Unordnung bei den Flüchtlingen:

Traurig war es, zu sehn, wie die mannigfaltige Habe,
Die ein Haus nur verbirgt, das wohlversehne, und die ein
Guter Wirt umher an die rechten Stellen gesetzt hat,
Immer bereit zum Gebrauche (denn alles ist nötig und nützlich),
Nun zu sehen das alles, auf mancherlei Wagen und Karren
Durcheinander geladen, mit Übereilung geflüchtet.
Über dem Schranke lieget das Sieb und die wollene Decke;
In dem Backtrog das Bett und das Leintuch über dem Spiegel...

Weiter reicht der Blick des Wirtes. Er ist auf Reisen gewesen. Er möchte seine Erfahrungen auch seinem eigenen Städtchen nutzbar machen:

Denn wer die Städte gesehn, die großen und reinlichen, ruht nicht,
Künftig die Vaterstadt selbst, so klein sie auch sei, zu verzieren.
Lobt nicht der Fremde bei uns die ausgebesserten Tore
Und den geweißten Turm und die wohlerneuerte Kirche?
Rühmt nicht jeder das Pflaster, die wasserreichen, verdeckten
Kanäle, die Nutzen und Sicherheit bringen...
Bauherr war ich sechsmal im Rat und habe mir Beifall,
Habe mir herzlichen Dank von guten Bürgern verdienet,
Was ich angab, emsig betrieben und so auch die Anstalt
Redlicher Männer vollführt, die sie unvollendet verließen.

So kam endlich die Luft in jedes Mitglied des Rates.
Alle beſtreben ſich jetzt, und ſchon iſt der neue Chauſſeebau
Feſt beſchloſſen, der uns mit der großen Straße verbindet.

Aber der Pfarrer durchſchaut das Oberflächliche und heimlich Eigennützige dieſes nur räumlich geweiteten Wirkens.

Niemals tadl' ich den Mann, der, immer tätig und raſtlos
Umgetrieben, das Meer und alle Straßen der Erde
Kühn und emſig befährt und ſich des Gewinnes erfreuet,
Welcher ſich reichlich um ihn und um die Seinen herumhäuft;
Aber jener iſt auch mir wert, der ruhige Bürger,
Der ſein väterlich Erbe mit ſtillen Schritten umgehet
Und die Erde beſorgt, ſo wie es die Stunden gebieten.
Nicht verändert ſich ihm in jedem Jahre der Boden;
Nicht ſtreckt eilig der Baum, der neugepflanzte, die Arme
Gegen den Himmel aus, mit reichlichen Blüten gezieret.
Nein, der Mann bedarf der Geduld; er bedarf auch des reinen
Immer gleichen, ruhigen Sinns und des graden Verſtandes...

Dieſe erdgebundene Ewigkeitsbeſtimmung liegt über dem ganzen Gedicht. Der Sinn iſt gerichtet auf das Unwandelbare. Wir ſehen immer lebendige, konkrete, liebend ausgemalte Geſtalten und Ereigniſſe vor uns; doch durch alles hindurch ſchimmert das Ewiggleiche. Das Städtchen iſt ein typiſches Kleinſtädtchen mit den immer wiederkehrenden Ordnungen. So wie in „Hermann und Dorothea" verhalten ſich zu allen Zeiten die Geſchlechter, Generationen und Parteien zueinander. Auch die einzelnen Menſchen ſind typiſch: das Weib, die Hausfrau, die Mutter, der Vater, der Apotheker.

Man denke nur daran, wie das Ewigweibliche dargeſtellt iſt:

Dienen lerne beizeiten das Weib nach ihrer Beſtimmung.
Denn durch Dienen allein gelangt ſie endlich zum Herrſchen,
Zu der verdienten Gewalt, die doch ihr im Hauſe gehöret.
Dienet die Schweſter dem Bruder doch früh, ſie dienet den Eltern,
Und ihr Leben iſt immer ein ewiges Gehen und Kommen,
Oder ein Heben und Tragen, Bereiten und Schaffen für andre;
Wohl ihr, wenn ſie daran ſich gewöhnt, daß kein Weg ihr zu ſauer
Wird, und die Stunden der Nacht ihr ſind wie die Stunden des Tages,
Daß ihr niemals die Arbeit zu klein und die Nadel zu fein dünkt,
Daß ſie ſich ganz vergißt und leben mag nur in andern...

So iſt alles *sub specie aeternitatis* geſehen. Das gibt auch der

Anschauung die wunderbare Ruhe und Klarheit. Wie unvergeßlich steht vor dem Auge das Bild des Städtchens mit seinen Türmen und Toren, das Wirtshaus zum goldenen Löwen und die Apotheke zum Engel, dazu die verschiedenen Gärten und weitgedehnten Güter! Sogar das verträumte Sinnen des Liebenden ist ganz in Sichtbarkeit eingetaucht:

Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne
Sie noch einmal ins Auge, die schnellverschwindende, faßte,
Dann im dunkeln Gebüsch und an der Seite des Felsens
Schweben siehet ihr Bild; wohin er die Blicke nur wendet,
Eilet es vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben:
So bewegte vor Herrmann die liebliche Bildung des Mädchens
Sanft sich vorbei und schien dem Pfad ins Getreide zu folgen...

Die Beschreibung Dorotheas ist ein typisches Beispiel für die klare Anschaulichkeit der epischen Bildform:

Und ihr werdet sie bald vor allen andern erkennen;
Denn wohl schwerlich ist an Bildung ihr eine vergleichbar.
Aber ich geb' euch noch die Zeichen der reinlichen Kleider:
Denn der rote Latz erhebt den gewölbeten Busen,
Schön geschnürt, und es liegt das schwarze Mieder ihr knapp an;
Sauber hat sie den Saum des Hemdes zur Krause gefaltet,
Die ihr das Kinn umgibt, das runde, mit reinlicher Anmut;
Frei und heiter zeigt sich des Kopfes zierliches Eirund;
Stark sind vielmal die Zöpfe um silberne Nadeln gewickelt;
Vielgefaltet und blau fängt unter dem Latze der Rock an
Und umschlägt ihr im Gehn die wohlgebildeten Knöchel.

Wilhelm von Humboldt sagt zu dieser Stelle:

„Also nur nach den Kleidern wird die Gestalt geschildert. Dadurch gewinnt der Dichter einen doppelten Vorteil. Er ist gewiß, bloß dem Auge zu malen, durch keine Nebenvorstellung die Aufmerksamkeit von der Gestalt abzuziehen, auf welche sie geheftet sein soll; und zugleich kann er auf diese Weise die ganze Figur in allen ihren Umrissen zeichnen. Wählte er dagegen die Bildung selbst, so konnte er immer nur einzelne Teile schildern, die Gestalt nur beschreiben, nicht unmittelbar vor die Augen stellen. Auch zeigt er sie uns in der Tat vom Haupte bis zu den Füßen und wählt lauter solche einzelne Züge aus, welche die äußern Umrisse bezeichnen, die Wölbung des Busens, die Schlankheit des Wuchses, die Form des Kopfes. Vorzüglich sorgt er dafür, daß der Phantasie in dem ganzen Kontur schlechterdings keine Lücke bleibe. Er zeichnet genau, wie über der Brust um den Hals sich das Hemd zur Krause faltet, wie das Kinn daran stößt und sich der Kopf darüber erhebt, und auch abwärts vollendet er die Figur bis zum Knöchel herunter...

Es muß dem aufmerksamen Leser.. von selbst aufgefallen sein, wie passend eine Schilderung, die nur Konture, aber diese in der größesten Vollständigkeit zeichnet, für eine Gattung der Dichtkunst ist, deren ganze Wirkung nur auf nie still stehender Bewegung und ununterbrochener Stetigkeit beruht..“

Wenn Dorotheas Bild an Malerei erinnert, so erscheint Hermann als monumentale Skulptur:

„Starr wie ein Marmorbild, so stand er, vom ernsten Willen gebändigt..“

Um die Leuchtkraft der Erscheinungen zu erhöhen, greift der Dichter an besonders gewichtiger Stelle zum Mittel der Einrahmung:

Aber die Tür ging auf. Es zeigte das herrliche Paar sich,
Und es erstaunten die Freunde, die liebenden Eltern erstaunten
Über die Bildung der Braut, des Bräutigams Bildung vergleichbar;
Ja, es schien die Türe zu klein, die hohen Gestalten
Einzulassen, die nun zusammen betraten die Schwelle...

Diese Grundstimmung der Ruhe, die sich in der Gleichförmigkeit des Geschehens und in der Klarheit der Anschauung ausprägt, könnte leicht etwas Langweiliges und Monotones bekommen, wenn nicht der Dichter die Ruhe als Bewegung zur Ruhe, als Beruhigung darstellte. Der Trieb zur Sicherung des Daseins, auf dem die statische Lebensauffassung beruht, ist aus der Angst vor der Unruhe erwachsen. Diesen beängstigenden Hintergrund läßt Goethe lebendig werden, indem er das Bild des friedlichen Städtchens abhebt von der wilden Bewegtheit der französischen Revolution. Der eigentliche Gegenstand des Gedichtes ist, wie ein Heim sich gründet mitten in der Unruhe der Zeiten. Ein mühseliges, halt- und richtungsloses Wandern mündet ein in den ersehnten Ruheort. Die Ruhe kann nicht Erstarrung werden, denn in allem Frieden des Alltags schwingt noch die Bewegung mit:

Heilig sei dir der Tag, doch schätze das Leben nicht höher
Als ein anderes Gut, und alle Güter sind trüglich...

Und nun besteht keine Gefahr mehr, daß der Psalm des bürgerlichen Konservativismus, in den das Gedicht nun ausmündet, als komisch und beengend empfunden werde.[1] Mit edler, männlicher Rührung spricht Hermann, zu Dorothea gewandt, diese Worte:

[1] Siehe als Beispiel ähnlicher Formbewegung von der Unruhe zur Stille: Keller, Stilleben (Einzeldeutungen Nr. 13).

Deſto feſter ſei bei der allgemeinen Erſchüttrung,
Dorothea, der Bund! Wir wollen halten und dauern,
Feſt uns halten und feſt der ſchönen Güter Beſitztum.
Denn der Menſch, der zur ſchwankenden Zeit auch ſchwankend geſinnt iſt,
Der vermehret das Übel und breitet es weiter und weiter;
Aber wer feſt auf dem Sinne beharrt, der bildet die Welt ſich...

Auch dieſe ernſte Rede klänge immer noch wie ein politiſches Programm, wenn ſie nicht unendlich vertieft würde durch den monumentalen Vers, in welchem die Wonne des Beſitzens ihren ewigmenſchlichen Grund findet:

Du biſt mein; und nun iſt das Meine meiner als jemals...

* * *

Neben dem plaſtiſch gerundeten Bild Goethes wirkt die zerfallende Welt Marcel Prouſts beängſtigend und verwirrend.

Wer anfängt, Prouſt zu leſen, der fühlt ſich plötzlich verſetzt in die überhitzte, ſüßliche, atembeklemmende Luft eines Treibhauſes. Auch die Geſtalten, die hier auftauchen, erinnern an fiebrig verkrampfte Orchideen, ſeltſam auswuchernde Kaktusformen — ſeltſam und doch unvergeßlich vertraut — der Baron Charlus, die Herzogin von Guermantes, Swann, Frau Verdurin, — Elſtir, Bergotte und Vinteuil, — Bloch, Morel, Saint-Loup, — Rachel, Gilberte, Albertine, — Françoiſe, Jupin, — die Mutter, die Großmutter, — das kleine muſikaliſche Motiv Vinteuils, das gelbe Mäuerchen Vermeers, — alle Gezeiten des Gefühls, Verwirrungen des Triebs, — eine beängſtigende Fülle von Lebensformen aus allen Schichten der Geſellſchaft, aus allen Reichen der Natur, der Kunſt, der Menſchenwelt bis in die geheimnisvollſten Abgründe der Seele hinein... wie die Viſion eines Ertrinkenden, dem im Augenblick des Untergehens ſein ganzes Leben bis in die vergeſſenſten Einzelheiten vor Augen tritt.

Das Grundmotiv dieſer Welt iſt Auflöſung: Auflöſung des Geſchehens in ein Gewimmel von zerfließenden Erlebniſſen; Auflöſung der Charaktere in ſinnloſe Triebbündel, die ſich zufällig zu vorübergehenden Leidenſchaften verſchmelzen oder zu mechaniſchen

Gewohnheiten verhärten; Auflösung jeder Erscheinung in flimmernde, nach Zeit, Ort, Person wechselnde Impressionen.

Auflösung bedeutet räumlich: Auseinanderfallen in die letzten Elemente; zeitlich: Verlangsamung der Bewegung bis zum völligen Stocken. Beide Formen der Auflösung kombinieren sich in jeder Proustschen Beschreibung. Wir sehen alle Bewegung wie mit der Zeitlupe. Als Gegenbild zu Dorothea möge die Beschreibung Albertines dienen, die bei Anlaß des ersten Kusses gegeben wird — sicher der gedehnteste Kuß der ganzen Weltliteratur —:

„Ich hätte sie gern, bevor ich sie küßte, neu angefüllt mit dem Geheimnis, das sie für mich hatte auf dem Strand, als ich sie noch nicht kannte, — um in ihr das Land wiederzufinden, in dem sie vorher gewohnt hatte; da ich es nicht kannte, so konnte ich wenigstens an seine Stelle alle Erinnerungen an unser Leben in Balbec setzen, das Rauschen der Wellen unter meinem Fenster, das Geschrei der Kinder. Aber als ich meinen Blick über die anmutige rötliche Rundung ihrer Wangen gleiten ließ, deren sanft geschwungene Fläche am Fuß der ersten Faltungen ihrer prächtigen schwarzen Haare verlief, die in bewegten Gebirgsketten dahinfluteten, in steilen Ausläufern aufstiegen und in Wellentälern sich einsenkten, mußte ich mir sagen: ‚Endlich werde ich, nachdem es mir in Balbec versagt blieb, den Geruch der unbekannten Rose schmecken, die für mich die Wange Albertine's ist. Und da die Kreise, durch die wir die Dinge und Wesen im Lauf unseres Daseins führen, nicht sehr zahlreich sind, konnte ich vielleicht das meinige als einigermaßen vollendet betrachten, nachdem ich das blühende Gesicht, das ich aus allen erwählt, aus seinem fernen Rahmen auf diesen neuen Plan versetzt hätte, wo ich es endlich mit den Lippen erkennen würde.' (Es folgen nun achtzehn Zeilen über die Möglichkeiten und Unzulänglichkeiten der Lippen als Erkenntnisorgane.)... Zuerst, derweil mein Mund sich der Wange, die ihm meine Augen zum Küssen vorgesetzt hatten, näherte, sahen diese, indem sie sich bewegten, immer neue Wangen; der Hals von nahem und wie im Vergrößerungsglas gesehen zeigte sich mit seiner groben Granulierung in einer Gedrungenheit, die den Charakter des Gesichtes änderte.

Die neuesten Anwendungen der Photographie — welche alle Häuser, die uns immer so hoch wie Türme erschienen, einer Kathedrale zu Füßen legen, welche die gleichen Monumente wie ein Regiment manövrieren lassen, bald in Reihen, bald in zerstreuter Ordnung, bald in kompakter Masse, welche die zwei Säulen der Piazetta, die eben noch so weit auseinanderstanden, zusammenschieben, die nahe Salute wegrücken und auf einem blassen und entfärbten Hintergrund einen unermeßlichen Horizont in einem Brückenbogen, einer Fensternische, durch die stärker getönten Blätter eines Baumes im Vordergrund hindurch zusammenzuballen zu vermögen, welche eine Kirche sukzessive in den Bogengängen aller übrigen einrahmen — ich sehe nichts, was im gleichen Maße

wie ein Kuß aus einem Ding, das uns bekannt und eng umgrenzt schien, die hundert anderen Dinge hervorrufen kann, die ebensogut dieses Ding sind, da ein jedes einem nicht weniger rechtmäßigen Standpunkt zugeteilt ist. Kurz, wie in Balbec Albertine mir oft in verschiedener Weise erschienen war, als ob ich nun durch rasende Beschleunigung allen Wechsel der Perspektive und der Färbung, in dem uns eine Person bei verschiedenen Begegnungen erscheint, in einige Sekunden hätte zusammendrängen wollen, um experimentell das Phänomen zu erzeugen, wodurch die Einheit eines Wesens zerteilt wird, und als hätte ich eine um die andere wie aus einem Etui die Möglichkeiten, die darin enthalten waren, herausziehen wollen — so geschah es jetzt, daß ich auf dem kurzen Weg meiner Lippen zu ihrer Wange zehn Albertinen sah, wie wenn dieses einzige Mädchen eine Göttin mit vielen Köpfen gewesen wäre, wobei der Kopf, den ich zuletzt sah, wenn ich versuchte, mich ihm zu nähern, einem andern Platz machte. So lang ich diesen Kopf noch nicht berührt hatte, sah ich ihn wenigstens noch, und ein leiser Duft kam von ihm zu mir. Aber ach! — zum Küssen sind Aug' und Nase ebenso schlecht gestellt, wie die Lippen schlecht geformt — auf einmal hörten meine Augen auf zu sehen, ihrerseits verlor die zusammengedrückte Nase jeden Duft, und ohne deshalb den Geschmack der ersehnten rosenfarbnen Substanz zu genießen, erfuhr ich an diesen widerwärtigen Zeichen, daß ich im Begriff war, die Wange Albertine's zu küssen."

Die Ausdrucksmittel, die in dieser Beschreibung zur Anwendung gekommen sind, treten im ganzen Werk zutage. Jeder einzelne Satz, jede Gestalt, jedes Geschehen, der ganze Verlauf, die ganze Komposition spiegeln immer wieder diesen unendlich sich zerfasernden, in langsamen und komplizierten Windungen sich vollziehenden Auflösungsprozeß. Zuletzt hört, wie beim Kuß, die Bewegung auf, und alle Erwartungen ersticken in einer Empfindungslosigkeit, die an den Tod gemahnt.

Proust war sich des Sinnes seiner Methode wohl bewußt:

Es ist schließlich ein Weg wie ein anderer, das Problem des Daseins zu lösen: nahe genug an die Dinge und Menschen zu treten, die uns von ferne so schön und geheimnisvoll schienen, um zu erfahren, daß kein Geheimnis noch Schönheit an ihnen ist; es ist eine der vielen hygienischen Maßregeln, unter denen man wählen kann, eine Maßregel, die vielleicht nicht empfehlenswert ist, aber sie gibt uns eine gewisse Gelassenheit, die uns hilft, das Leben zu verbringen und ... den Tod zu erwarten.

Dies letzte Wort scheint auch das letzte Wort des Proustschen Werkes zu sein, auch das letzte Wort der zeitgenössischen Kunst. Völlige Auflösung, Ausklingen aller Bewegung, letzte Passivität, Ruhe des Todes.

Aber es scheint nur so. Wenn es wirklich so wäre, dann hätte Proust sein Werk nicht geschrieben.

Der Gesamttitel seines Werkes zeigt uns, was seine letzte Absicht ist: *A la Recherche du Temps perdu.* Die verlorene Zeit... das ist eben die in tote Vergangenheit verwandelte Zeit. Was er sucht, das ist lebendige Zeit, sein Leben, das Leben. Gerade durch die Auflösung der Erscheinung in die letzten Qualitäten, indem er die letzten Brechungen des Erlebens registriert, kommt er durch eine seltsame Umkehr wieder zu sich selber. Seine völlige Passivität, sein Preisgegebensein allen äußeren Eindrücken und Einflüssen, der gänzliche Mangel an Selbstorientierung wird nun ein wunderbares Mittel der Welterfassung. Proust's Seele ist ein ungeheuer sensibles Vibrationsinstrument, das die leiseste Zuckung des Lebens auffängt. Gerade sein müdes Sichgehenlassen macht, daß er empfindlich wird für die unbewußten Regungen der Seele. Diese pathologische Hypersensibilität erlaubt ihm an jeder Inflexion der Stimme, an der geringsten Variation der Sprache und der Gebärde den Ausdruck des individuellen Lebens zu erkunden. Nie kann er sich genug tun. Mit den raffiniertesten perspektivischen Künsten sucht er die Reflexe der menschlichen Psyche festzuhalten. Er will die Ganzheit des Daseins wie ein gigantisches Puzzle zusammensetzen aus Myriaden von winzigen Spiegelscherben.

Es scheint ein verzweifeltes Unternehmen zu sein, aber seine Mühe bleibt nicht ungelohnt.

An gewissen Stellen scheint sich die erstarrte Zeit wieder zu beleben. Es zuckt geheimnisvoll unter der Oberfläche der Dinge. Auf einer Spazierfahrt sieht er drei Bäume. Plötzlich fühlt er sich von einem ungeahnten Glücksgefühl überströmt. Er versucht die Augen zu schließen. Warum dieses Glück? Was wollen diese Bäume ihm zurufen? Er kann's nicht herausbringen. Der Wagen rollt weiter. Die Bäume strecken sich verzweifelt nach ihm aus. Dann verschwinden sie. Eine ungeheure Traurigkeit bemächtigt sich seiner. Nie wird er wissen, was sie ihm sagen wollten.

Ein ander Mal rührt der Duft eines Teegebäcks in ihm eine

Welt von Gefühlen auf. Jetzt hat er Zeit. Vorsichtig beugt er sich über sein bewegtes Innere. Auf einmal öffnen sich die Schleusen seines Gedächtnisses. Seine ganze Jugend flutet über ihn herein.

So bricht da und dort aus dunkler Tiefe ein geheimnisvoller Quell hervor. Jedesmal haben wir das Gefühl, daß da etwas Entscheidendes geschieht. Wir können's aber nicht fassen. Erst am Schluß des Werkes, in einer Episode, die allein für sich das Werk Prousts unsterblich machen wird, fallen die Vorhänge. Der Erzähler geht an eine Matinee der Fürstin von Guermantes. Unterwegs wird ihm die ganze Aussichtslosigkeit seines Lebens bewußt. Ein Gefühl der Leere und Verzweiflung bemächtigt sich seiner. Aber plötzlich stolpert er über ein ungleiches Pflaster, und bei dieser Bewegung bricht die Kruste über seinem Innern. Eine noch nie empfundene Seligkeit erfüllt ihn. Nun will er um jeden Preis wissen, was der Sinn aller dieser seltsamen Erlebnisse ist. Er hat die Gnadenstunde seines Lebens erreicht. Das Stolpern erinnert ihn an die gleiche ungeschickte Bewegung, die er in der Markuskirche machte. Alle ähnlichen Erlebnisse werden nun wach: die Türme von Martinville, das duftende Teegebäck, die Musik Vinteuils. In allem erkennt er das Gleiche wieder. Daß bei einem geringfügigen, äußeren Anlaß die totgeglaubte Vergangenheit wieder lebendig wurde. Wenn sie in einem solchen Augenblick wieder aufwachen kann, so zeigt das, daß sie nie tot, nie ganz verloren war. Es gibt in uns ein höheres Ich, das dem Wandel der Zeit enthoben ist,

„... ein Wesen, das nur erscheint, wenn es durch eine jener Übereinstimmungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart das einzige Medium findet, in dem es leben und das innerste Sein der Dinge genießen kann, nämlich: das Jenseits der Zeit.. Dies Wesen war immer nur zu mir gekommen, wenn außerhalb der Tat und des unmittelbaren Genusses das Wunder der Analogie mich der Gegenwart entrissen hatte. Es allein hatte die Macht, die vergangenen Tage, die verlorene Zeit heraufzubeschwören, was allen Anstrengungen meines Gedächtnisses und meines Geistes sonst versagt schien. Dieses Wesen nährt sich nur von der wirklichen Substanz der Dinge; in ihr allein findet es seinen Unterhalt, seine Wonne. Es siecht dahin in der Beobachtung der Gegenwart, wo die Sinne unfähig sind, ihm solche Nahrung zu gewinnen, in der Betrachtung der Vergangenheit, die vom Intellekt ausgedörrt wird, in der Erwartung der Zukunft, die vom Willen gebaut wird

mit Fragmenten des Gegenwärtigen und Vergangenen, denen er aber noch von ihrer Wirklichkeit wegnimmt, um nur das zu behalten, was dem beschränkten Nutzzweck entspricht, den er ihnen aufdrängt. Aber wo einmal ein Geräusch, ein Duft, ehemals gehört und genossen, neu erlebt werden, zugleich in der Gegenwart und Vergangenheit, wirklich und doch nicht aktuell, geistig und doch nicht abstrakt, da ersteht alsbald das unvergängliche, meist verborgene Sein der Dinge, und unser wahres Ich, das lange tot schien, wacht auf, stärkt sich an der himmlischen Speise, die ihr gereicht wird. Eine Minute aus dem Zwang der Zeit gelöst, hat in uns den Menschen neugeboren, der — aus dem Zwang der Zeit gelöst — sie genießen kann. Und daß dieser auf seine Seligkeit vertraut, das begreift man ... man begreift, daß das Wort „Tod" für ihn keinen Sinn mehr hat."

Man spürt den Jubel des, der vom Tod zum Leben gekommen ist. Von nun an will er sich ganz der Betrachtung und Erforschung dieser wiedergefundenen Zeit, dieses mitten im Tod erscheinenden Lebens, diesem Aufleuchten der Ewigkeit im dunklen Schoß der Vergänglichkeit widmen. Nichts soll ihn abhalten, in diesem wunderbar aufgeschlagenen inneren Buch des Lebens zu buchstabieren. Es tauchen auf einmal Wörter auf, die wir sonst nie bei Proust hörten: unabweisliche Pflicht, strenge Schule des Lebens, jüngstes Gericht.

Aber mit welchen Mitteln kann er seine Mission erfüllen? Er kennt nur eines: die Kunst. Die Kunst ist dazu da, die innere Bewegung des tieferen Ichs sichtbar zu machen. Auch die Darstellung der perversesten Leidenschaften dient diesem gleichen Zweck. Die äußere Erscheinung, auch wenn sie uns abstößt, ist nebensächlich. Denn nur das eine soll zum Ausdruck kommen: die Unvergänglichkeit des Lebens. In Prousts Bekenntnis zur Kunst bricht sein Glaube an die Unsterblichkeit hervor. Das zeigt sich am deutlichsten an zwei Stellen, die schon jetzt zu den klassischen Stücken der Literatur gehören. Die eine ist das musikalische Glaubensbekenntnis Swanns:

Swann betrachtete die musikalischen Motive als wirkliche Ideen aus einer anderen Welt, aus einem anderen Bereich.... Wie dieses oder jenes Motiv Tristans, hatte die Melodie Vinteuils irdisches Dasein angenommen, hatte sich zu etwas Menschlichem gewandelt, das uns mit Rührung erfüllt. Sein Schicksal hing nun ab von der Zukunft und dem Bestand unserer Seele, zu deren eigenster, feinster Zier sie jetzt gehörte. Vielleicht ist das Nichtsein un-

ſer Los, und unſer Ewigkeitstraum iſt irreal, aber dann ſind dieſe Melodien, die nur aus ihm leben, auch nichtig. Wir werden zu Grunde gehen, aber wir haben bei uns als Geißeln dieſe göttlichen Sklavinnen, die unſer Schickſal teilen werden. Und der Tod hat in ihrer Gegenwart etwas weniger Bitteres, weniger Unrühmliches, vielleicht weniger Wahrſcheinliches...

Die andre Stelle iſt der Bericht über Bergottes Tod:

Er war geſtorben. Geſtorben für immer? Wer weiß es. Gewiß beweiſen weder die ſpiritiſtiſchen Experimente noch die religiöſen Dogmen, daß die Seele weiterlebt. Was man aber ſagen kann iſt, daß alles in unſerm Leben ſich abſpielt, als hätten wir es betreten mit der Laſt von Verpflichtungen, die wir in einem andern Leben übernommen haben; es läßt ſich aus unſeren jetzigen Lebensumſtänden kein triftiger Grund ableiten, kraft deſſen wir gezwungen wären, das Gute zu tun, zartfühlend, ja auch nur höflich zu ſein, auch kein Grund, um deſſentwillen ein Künſtler ſich genötigt glauben ſollte, zwanzigmal das gleiche Bruchſtück wieder anzufangen, ein Bruchſtück, deſſen Berühmtheit für ſeinen wurmzerfreſſenen Leib höchſt belanglos ſein würde, wie jenes gelbe Mäuerchen, das ein für immer unbekannter, kaum unter dem Namen Ver Meer identifizierter Künſtler mit ſo viel Kunſt und Fleiß gemalt hat. Alle dieſe Verpflichtungen, die ihre Sanktion nicht in dieſem gegenwärtigen Leben haben, ſcheinen von einer andern Welt herzukommen, von einer Welt, die gegründet iſt auf Güte, Gewiſſenhaftigkeit und Aufopferung, einer Welt, die von dieſer völlig verſchieden iſt, aus der heraustretend wir zu dieſer Erde geboren werden, bis daß wir vielleicht dorthin zurückkehren, um wieder unter der Herrſchaft dieſer Geſetze zu leben, denen wir gehorchten, weil wir ſie in uns vorfanden, ohne jedoch zu wiſſen, wer ſie in unſre Herzen eingegraben hatte, — dieſen Geſetzen, denen jede tiefere Geiſtesarbeit uns näher bringt und die nur den Toren — und auch denen wohl nicht ganz — unſichtbar bleiben. So daß der Gedanke, daß Bergotte nicht für ewig tot war, nicht aller Wahrſcheinlichkeit entbehrt.

Man begrub ihn, aber die ganze Trauernacht hindurch wachten in den beleuchteten Ladenfenſtern ſeine Bücher — immer drei und drei nebeneinander — wie Engel mit ausgebreiteten Flügeln, für den der nicht mehr da war, ein Symbol der Auferſtehung.

Dieſe Sätze klingen wie von verhaltener Lyrik. Am äußerſten Rand der ſtatiſchen Kunſt vollzieht ſich die Umkehr: in ſeiner Angſt vor dem Tod ſchaut der Dichter aus nach quellendem Leben und Unſterblichkeit.

Freilich iſt es bei Prouſt Leben und Unſterblichkeit, die nur in der Kunſt wirkſam werden. Das iſt der höchſte Punkt, den Prouſt erreicht. Und wahrlich, wenn einer aus ſo ferner Erſtarrung herkommt, ſo mag ihm wohl das tiefere Ich, das in der Kunſt leben-

dig wird, als Träger der wirklichen Unsterblichkeit erscheinen. Aber nichts im Dasein der Proustschen Menschen zeigt, daß sie aus diesem Glauben gelebt haben. Sie leben in einer Welt des unerbittlichen Todes. Das Grundgefühl Prousts ist Traurigkeit. „Das Glück ist dem Körper heilsam, aber der Kummer ist es, der die Kräfte des Geistes weckt . . . Das Glück hat nur einen einzigen Nutzen: das Unglück möglich zu machen . . . Wie artesische Brunnen steigen die Kunstwerke um so höher, je tiefer sich das Leiden ins Herz eingegraben hat . . ." Die wiedergefundene Zeit hat nur das Gefühl für die unwiederbringliche Verlorenheit des Daseins geweckt. So leuchtet das Proustsche Kunstwerk am Rand der Zeiten als ein magisch irisierendes Zersetzungsphänomen, in dem die letzten Ressourcen des abendländischen Romans sich zu erschöpfen scheinen.

II. Kapitel:

Das lyrische Kunstwerk.

„Das Epos stellt die Begebenheit, die sich aus der Vergangenheit entwickelt, das Drama die Handlung, welche sich für und gegen die Zukunft ausdehnt, die Lyra die Empfindung dar, welche sich in die Gegenwart einschließt. Die Lyra geht, da Empfindung überhaupt die Mutter und der Zunderfunke aller Dichtung ist, eigentlich allen Dichtformen voraus, als das gestaltlose Prometheusfeuer, welches Gestalten gliedert und belebt." (Jean Paul.)

In der lyrischen Poesie steht die seelische Bewegtheit im Vordergrund. Das Äußere nimmt nur einen kleinen Raum in Anspruch. Es kommt hier nicht auf Extensität an, sondern auf Intensität, nicht auf die Weite, sondern auf Tiefe. Der „Inhalt" eines lyrischen Gedichts reduziert sich meist auf einen vagen Gemeinplatz: Morgenstimmung, Frühling, Liebe, Glück, Leben, Werden — Abend, Herbst, Abschied, Leid, Tod, Vergänglichkeit. Es kommt nicht drauf an, daß man wieder einmal daran erinnert werde, daß alles vergänglich ist, oder daß im Frühling das Leben erwacht, sondern darauf, daß in der einzelnen Erregung das ganze Lebensgefühl aufglühe. Diese Totalität des Daseinsgefühls ist der Inhalt des lyrischen Gedichts. Die ganze Welle des Werdens und Vergehens klingt in jeder lyrischen Schöpfung an. Liegt der Ton mehr auf dem Werden, auf der Seligkeit des Sich-lebendig-Fühlens, so kündet sich doch leise die Ahnung des unvermeidlichen Todes, der Vergänglichkeit aller Dinge an. Ist aber der Sinn auf das Vergehen gerichtet, so mischt sich in alle Traurigkeit die Erinnerung an die Morgenfrühe des Daseins; von daher klingt immer noch die Hoffnung auf das Unvergängliche nach. Alle lyrische Kunst lebt aus der Angst vor dem Tod und der Sehnsucht nach Ewigkeit.

Da nur in der Bewegung das Bewußtsein des fließenden Lebens wach bleibt, so löst der Dichter alles in dynamische Werte auf. Er befreit die Dinge aus der Fessel der Umrisse, aus dem Zwang der Gesetze, er verschmilzt das Getrennte, er bringt das Stockende zum Fließen. Überall sieht er Bewegung, fliehende Wolken, eilende Flüsse, winddurchsauste Wipfel. Er neigt allem zu, was unfaßbar und ungebunden ist. Darum liebt er die unbegrenzt wogende Nacht mehr als den Tag, der die Dinge beleuchtet, sondert und bannt. Darum verweilt er gerne in der Dämmerung, wo die Umrisse der Dinge verschwimmen.

War das Organ des Epikers das Auge, so erlebt der Lyriker alles durch das Ohr; alles wird Klang, strömende Melodie, harmonisches Ineinanderfließen.

Er hat einen besonderen Sinn für das Bewegtsein der Seele; er spürt unmittelbar ihren Aufschwung, ihr müdes Zusammensinken, ihr Wogen, Quellen, Drängen, Stocken, Schleichen, Versagen und Verzagen.

Drum lebt die lyrische Dichtung mehr als alle andere Kunst aus der Gnade des Rhythmus.[1]

Die Klang- und Bewegungswerte der Sprache treten in der Lyrik besonders deutlich hervor. Löst man irgendein lyrisches Gedicht in Prosa auf, so bleibt nur ein seelenloses Sprachgerippe übrig. Die seelische Intensität, die in einem Gedicht lebt, kann gemessen werden an dem Abstand zwischen der prosaischen und der poetischen Fassung.

Die eigentliche Heimat der Lyrik ist das Romantische. Aber von diesem Lieblingsaufenthalt schwärmt sie nach allen Richtungen aus. Es gibt Lyrik, die am äußersten Saum des Dynamischen aufblüht, da wo die Bewegung als ein Drohendes und die Ruhe als Erlösung

[1] „Nur wer die Welt selbst als Rhythmus fühlt, kann sie als Vers ausdrücken ... nur dies macht den echten Dichter: in der eigenen Seele die Welt unter einem unwiderstehlichen Zwang bewegt fühlen .... der Dichter ist der schlechthin erschütterte Mensch, dem seine Erschütterung zur Bewegung der Welt selbst wird." (Gundolf.)

empfunden wird. Das innere Fluten weitet sich da zum klaren See; die sichtbare Welt mit den festen Grenzen und Scheidungen und Ordnungen spiegelt sich in der betrachtenden Seele. Auf der andern Seite kann sich das Lyrische so tief in den Wirbel des Gefühls hinein verlieren, daß nur noch wirres Brodeln, ekstatisches Gestammel an die Oberfläche dringt.

So gibt es, von der Form aus gesehen, lyrisches Empfinden, das sich nicht anders als in den stürmischen Wellenschlägen des freien Rhythmus ausdrücken kann, wieder anderes, das seine intensivste Leuchtkraft in der gebundensten Form gewinnt.

Die episch-lyrischen Formen stufen sich ähnlich ab wie die großen epischen Dichtungen. Die Ballade reiht sich neben das hohe Epos. Sie strebt zum Monumentalen, Kosmischen, Schicksalsmäßigen. In der mittleren Schicht wohnt die festlich bürgerliche Schillersche Romanze. Die Fabel lebt zumeist in der niederen Sphäre der lehrhaften Hausbackenheit.

Die Fabel gehört zusammen mit der Elegie und ähnlichen Formen verschiedenen Formats zur betrachtenden, sogenannten „lehrhaften" Lyrik. Ginge aber die Lyrik wirklich auf Belehrung, auf Mitteilung von Gedanken aus, so wäre sie nicht mehr Lyrik.[1] Was Schillers „Spaziergang" zum Gesang macht, ist, daß der Ablauf der Kulturen nur wie der Wechsel der Landschaft erscheint, auf welche die ewiggleiche Sonne leuchtet. Das ist Schicksalsstimmung und Lebensgefühl, nicht Verstandeserkenntnis.

So deuten alle Formen der lyrischen Dichtungen auf das eine hin: das unaufhaltsame Fließen der Zeit und des Lebens.

* * *

[1] „Reflexionen oder Kenntnisse werden nicht an sich zur Lehre, sondern für das Herz zur Einheit der Empfindung gereiht ... in der Dichtkunst ist jeder Gedanke der Nachbar eines Gefühls, und jede Gehirnkammer stößt an eine Herzkammer." (Jean Paul.)

Der lyrische Roman „Werthers Leiden", gerade weil er scheinbar zur epischen Gattung gehört, läßt sich am besten „Hermann und Dorothea" entgegensetzen. Was in „Hermann und Dorothea" mit verweilender Liebe dargestellt wurde, das Bestehende, Feste, Gewohnte, erscheint hier als beengende Umwelt:

„O meine Freunde! warum der Strom des Genies so selten ausbricht, so selten in hohen Fluten hereinbraust und eure staunende Seele erschüttert? — Lieben Freunde, da wohnen die gelassnen Herren auf beiden Seiten des Ufers, denen ihre Gartenhäuschen, Tulpenbeete und Krautfelder zugrunde gehen würden, die daher in Zeiten mit Dämmen und Ableiten der künftig drohenden Gefahr abzuwehren wissen....

Was mich am meisten neckt, sind die fatalen bürgerlichen Verhältnisse...

Wenn Sie mich sähen .... wie ausgetrocknet meine Sinne werden; nicht einen Augenblick der Fülle des Herzens, nicht eine selige Stunde! nichts! nichts! Ich stehe wie vor einem Raritätenkasten und sehe die Männchen und Gäulchen vor mir herumrücken und frage mich oft, ob's nicht ein optischer Betrug ist. Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine Marionette, und fasse manchmal meinen Nachbar an der hölzernen Hand und schaudere zurück..."

Alles Äußere wird für Werther zum Anlaß, sich in sich selbst zurückzuziehen, sei es, daß es ihn abstößt, oder daß es seinem Gefühl Nahrung gibt. Das ist ihm am liebsten in der äußeren Welt, was sich in Bewegungsbilder auflösen läßt. Besonders kennzeichnend — ein eindrückliches Gegenbild zu Dorothea — ist die Beschreibung, die er von Lotte gibt.

Tanzen muß man sie sehen! Siehst du, sie ist so mit ganzem Herzen und ganzer Seele dabei, ihr ganzer Körper eine Harmonie, so sorglos, so unbefangen, als wenn das eigentlich alles wäre, als wenn sie sonst nichts dächte, nichts empfände; und in dem Augenblicke gewiß schwindet alles andere vor ihr... Mit welchem Reize, mit welcher Flüchtigkeit bewegte sie sich!... Nie ist mir's so leicht vom Fleck gegangen. Ich war kein Mensch mehr. Das liebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben und mit ihr herumzufliegen wie Wetter, daß alles ringsumher verging, und — Wilhelm, um ehrlich zu sein, tat ich aber doch den Schwur, daß ein Mädchen, das ich liebte, auf das ich Ansprüche hätte, mir nie mit einem andern walzen sollte als mit mir, und wenn ich drüber zugrunde gehen müßte. Du verstehst mich!...

Dorothea kommt uns fast wie eine farbige Holzpuppe vor neben diesem wirbelnd hingezauberten Mädchenbild. Alles ist in Bewegung eingetaucht, aus der Bewegung heraus gesehen. Die Erscheinung verschmilzt zu einem Gesamteindruck ... „ihr ganzer Körper eine Harmonie ..." Alles Sichtbare geht unter im Strom

der Gefühle . . . „in dem Augenblicke gewiß schwindet alles andere vor ihr . . . alles ringsumher verging" . . . Deutlich wird hier auch die Gefahr der aufgewühlten Gefühle angetönt. Im Taumel der Sinne wacht der erotische Trieb auf. Wohin der ganze dynamische Gefühlszauber hinführen kann, das zeigt Mephistopheles in seiner derben Weise:

„Ein überirdisches Vergnügen!
In Nacht und Tau auf den Gebirgen liegen
Und Erd' und Himmel wonniglich umfassen,
Zu einer Gottheit sich aufschwellen lassen,
Der Erde Mark mit Ahnungsdrang durchwühlen,
Alle sechs Tagewerk' im Busen fühlen,
In stolzer Kraft ich weiß nicht was genießen,
Bald liebewonniglich in alles überfließen,
Verschwunden ganz der Erdensohn,
Und dann die hohe Intuition — (mit einer Gebärde)
Ich darf nicht sagen, wie — zu schließen..."

Der Teufel zeichnet Werthers Naturbegeisterung gar treffend. Der Roman ist im Grunde nichts anderes als ein großes lyrisches Naturbild — Frühling am Anfang, Herbst am Schluß — der Mensch darin aufgehend und untergehend.

Das Verhältnis Werthers zur Natur ist im Brief vom 10. Mai so tief gesehen, daß sein ganzes Lebensproblem, seine ganze Tragik darin offenbar wird.

„Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingsmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße. Ich bin allein und freue mich meines Lebens in dieser Gegend, die für solche Seelen geschaffen ist wie die meine. Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühl von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken. Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und, näher an der Erde, tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen den Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält; mein Freund! wenn's dann um meine Augen däm-

mert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten — dann sehn' ich mich oft und denke: ach, könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes. — Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen."

Die dargestellte Landschaft läßt den Wellenschlag seiner Bewegtheit erkennen. Im Dämmern seiner Augen, in der undurchdringlichen Finsternis des Waldes ist das Versinken in die Dunkelheit des Inneren angedeutet. Aber nun ist seine Not, daß die ganze Welt und der Himmel in seiner Seele ruhen, und er möchte das ausdrücken und er kann es nicht. Diese Qual des Sich-nicht-Ausdrücken-könnens tönt immer wieder an.

„Ich weiß nicht, wie ich mich ausdrücken soll, meine vorstellende Kraft ist so schwach, alles schwimmt und schwankt so vor meiner Seele, daß ich keinen Umriß packen kann..."

Diese künstlerische Not ist aber auch seine Lebensnot . . . „ich gehe darüber zugrunde" . . . Eben weil er sich in sein Inneres verliert, weil er nichts nach außen bringen kann, weil es ihm unmöglich ist, im äußeren Leben Fuß zu fassen, weil ihm alles Äußere so schal vorkommt im Vergleich zu der inneren Herrlichkeit, weil er aus Ekel vor der bürgerlichen Alltäglichkeit die Gelegenheit verpaßt, sein Leben in Tat und Welt umzusetzen, darum greift er zuletzt zur Pistole. Der Selbstmord ist ein episches Nachspiel zur lyrischen Rhapsodie. Er drückt drastisch aus, wozu alle bloße Innerlichkeit führt: Selbstvernichtung, Verzweiflung. Der Grundton aller Lyrik ist ungestillte Sehnsucht. Denn die Erfüllung, die das Herz ersehnt, ist nur im Gefühl gegeben, als Ahnung, als Trugbild der Ferne, nur als Schein, nicht in Wirklichkeit. Werthers Klage klingt in aller Poesie wieder:

„O, es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft! Ein großes dämmerndes Ganze ruht vor unserer Seele, unsere Empfindung verschwimmt darin wie unser Auge, und wir sehnen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit aller Wonne eines einzigen großen herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen. — Und ach! wenn wir hinzueilen, wenn das Dort nun Hier wird, ist alles vor wie nach, und wir stehen in unserer Armut, in unserer Eingeschränktheit, und unsere Seele lechzt nach entschlüpftem Labsale..."

* * *

Nichts scheint der dionysisch-dämmernden Welt der romantischen Lyrik entgegengesetzter zu sein, als die Dichtung Paul Valérys Für ihn ist der Enthusiasmus kein dichterischer Seelenzustand. Nichts liebt er leidenschaftlicher als die Präzision. Sein Abgott ist Leonardo:

„Dieser Apoll riß mich zur höchsten Höhe meiner selbst empor. Was gibt es packenderes als einen Gott, der das Mysterium von sich weist, der seine Macht nicht auf die wirre Erregung unserer Sinne gründet; der seinen Zauber nicht auf das Dunkelste, Weichste, Unheimlichste in uns wirken läßt; der uns zur Einstimmigkeit mit ihm zwingt, ohne daß wir uns aufgeben und beugen müssen; dessen Wunder die Erleuchtung seiner selbst, dessen Tiefe eine wohlausgedachte Perspektive ist? Gibt es ein herrlicheres Zeichen glaubwürdigen und gesetzmäßigen Gebietertums als dieses: sich nie hinter einem Schleier verhüllen? Niemals erstand für Dionysos ein freierer, nie ein so makelloser, lichtbewehrter Gegner als dieser Held....."

Was Valéry in Leonardo verkörpert sah, diese reine Mächtigkeit des Geistes, dieses spielende und absichtslose Beherrschen aller Funktionen, — vergleichbar einem bis in die feinsten Teile sichtbaren Maschinenmodell, das ohne Reibung und Geräusch hinter Glaswänden in der makellosen Einsamkeit des Museums arbeitet — das hat er in der Gestalt des Herrn Teste auf die algebraische Formel gebracht.

„Mensch, immer emporgereckt auf dem Kap Gedanke, um die Augen aufzureißen, sei es auf die Grenzen der Dinge oder des Sehens."

Ein schier aussichtsloser Standpunkt für den lyrischen Dichter, ein Wagnis für die Endzeit, da alle andern Möglichkeiten der Poesie schon schal geworden sind, zumal in einer gläsernen intellektuellen Sprache, die immer wieder den Mangel an unmittelbarer Wärme durch rhetorische Wirkung zu ersetzen versucht. Nur ein Denken von seltener Spannung und Reinheit, ein Geist von ungebrauchter Frische und Beweglichkeit, nur eine Sprachkunst, die immer wieder aus unentdeckten Hintergründen neue Klänge und Farben in den Wörtern erweckt, die sich nicht scheut, mit gewaltsamen Ellipsen und syntaktischen Brüchen den abgeleierten Tonfall zu übertönen, kann dieses letzte Wunder zustande bringen.

Valérys Kunst lebt in dem beständigen Kampf nach zwei Fronten. Vom Kap Gedanke aus sieht er zurück aufs Festland. Er er-

ſchrickt vor der tödlichen Unbeweglichkeit der vom grauſam klaren Licht der Sonne beſchienenen Landſchaft. „Wie behalte ich meinen unverrückbaren Standpunkt, ohne der toten Mechanik, ohne der Erſtarrung des ſtatiſchen Daſeins zu verfallen?", das iſt die eine Frage.

Vom Kap Gedanke aus beugt er ſich vor übers Meer und erſchrickt vor der dunklen, verworrenen, unbeherrſchbaren Brandung. „Wie kann ich bewegt ſein, lebendig und voller Kraft, ohne die Ruhe meines Seins, die Klarheit meines Blicks zu verlieren?", das iſt die zweite Frage.

Das Problem vom Ineinanderſpielen der Ruhe und der Bewegung, des Seins und des Werdens, der *vita contemplativa* und der *vita activa* gehört zum Bereich des intellektuellen und ethiſchen Betrachters. Valéry macht aber aus ihm das eigentliche Lebensproblem. Dieſe Frage wird bei ihm ſo angſtvoll und ſehnſüchtig laut, daß ſeine Worte davon beben und klingen. Und ſo wird ſein Gedanke zum Geſang.

Die Frage nach der Möglichkeit des Bewegtſeins regt ſich beſonders im Proſawerk Valérys. Die Proſa, die von Natur der unbewegten Tatſache und der nackten Nützlichkeit zuneigt, iſt immer umwittert von der Angſt vor dem Ennui und dem Tode. Eupalinos, der Tempelbauer, rettet ſich vor dem kalten Erkennen ins Schaffen. Der Architekt kennt die Wonne des ſchöpferiſchen Wirkens, das, ohne den feſten Boden und die klaren Maße zu verlieren, durch Überwindung aller ſtofflichen Hemmungen in die reine Region hinaufdringt, wo die Dinge klingend werden, wo die Säulen zu ſingen beginnen, wo alles Sein geheimnisvoll ſich auflöſt in Unendlichkeit und Harmonie. Im Dialog über das Tanzen erleben wir die Wandlung der eiſigen Lebensſchau in glühend helle Bewegung.

In der Lyrik droht aber die Gefahr der ſchlimmen und dunkeln Bewegtheit. Von der Abwehr der toten Konſtanz geht Valéry über zur entgegengeſetzten Front, zur Abwehr des Lebensbetrugs. Er will die reine Ruhe ſeiner Seele retten vor dem verführeriſchen Wirbel des Lebens und der Leidenſchaft.

Die Lyrik Valérys ſtrebt von der Welt der Unruhe, des Inſtinkts, des Unbewußten, des Traums, der dunkeln Triebe, der drängenden Sinnlichkeit hinauf in die Welt der ruhenden Kontemplation, des klaren Schauens, des unbeweglichen Seins, der reinen Form.

Die Sinnbilder ſeiner Seligkeit ſind für den Dichter das Heraufſteigen des Tages *(Aurore)*, die vibrierende Helle des Mittags *(Cimetière marin)*, die regungsloſe Spannung der Säulen *(Cantique des colonnes)*, das geduldige Reifen der Palme. Was dieſe lichten Viſionen ſo ſchwerverſtändlich macht, iſt ihre übergroße Gedankenfülle. Aber nicht der Inhalt des Gedachten ſteht im Vordergrund, ſondern das Denken ſelber in ſeinem bewegten Ringen um Klarheit. Und weil es das Denken eines Dichters iſt, ſo iſt es immer ein Denken über das Dichten, ein Sichtbarwerden des dichteriſchen Prozeſſes. Und weil im Dichten der Geiſt zu ſich ſelber kommt, das Leben ſelber ſich verwirklicht, dringt durch alle intellektuelle und äſthetiſche Kühle des Verſes die heiße Sehnſucht eines nach ewiger Liebe und vollkommener Harmonie dürſtenden Herzens.

Noch ergreifender ſind die Gedichte, in denen der Kampf direkt mit den verwirrenden, dunkeln Mächten geführt wird. Die Schlange erſcheint als Verführerin; nicht im moraliſchen Sinn, ſondern immer in intellektueller Form, als Trübung des reinen Seins, als das dunkelmächtige Nichtſein, der verwirrende Kreislauf des Werdens. In mythologiſch-kosmogoniſcher Form wird in den großen Gedichten der Sündenfall dargeſtellt *(La jeune Parque, La Pythie, Ebauche d'un Serpent)* auch in den kleineren Gedichten handelt es ſich immer wieder um die Auseinanderſetzung mit den Mächten des Unbewußten. Aus der Abwehr des Inſtinkts erwächſt hier in unberührter Friſche und Schönheit die reine Bewegtheit der Seele. Die drei Gedichte: *Intérieur, Les Pas, La Dormeuse*, die zu den ſeltenen Liebesliedern Valérys gehören, ſtellen alle den gleichen Gegenſtand dar. Eine Frau tritt beunruhigend in den Sehkreis des Dichters. Er ſucht ſie zu bannen, dadurch, daß er ſie zum reinen Bilde, zum reinen Klang wandelt. Am leichteſten gelingt dieſe Verwandlung im

Intérieur.

Une esclave aux longs yeux chargés de molles chaines
Change l'eau de mes fleurs, plonge aux glaces prochaines,
Au lit mystérieux prodigue ses doigts purs;
Elle met une femme au milieu de ces murs,
Qui dans ma rêverie errant avec décence,
Passe entre mes regards sans briser leur absence,
Comme passe le verre au travers du soleil,
Et de la raison pure épargne l'appareil.

Der Dichter ſchaut der Hantierung eines Mädchens zu, das ſein Zimmer ordnet. (Eine Dienerin untertänigen Blicks macht ſich zu ſchaffen mit Blumen und Bett.) Das Beunruhigende ihrer Gegenwart wird angedeutet: eine Frau in dieſen Wänden . . .

Aber ſittig wandelt ſie durch ſeinen Traum. Sie gleitet durch ſeine Blicke, ohne ihre Abweſenheit zu brechen, wie Glas durch den Sonnenſtrahl geht. Sie läßt den Apparat der reinen Vernunft ungeſtört.

Die kriſtallne Form, das phyſikaliſche Bild, das vom Feierlichen ins Mechaniſche hinüberſpielende Wort am Schluß machen den Eindruck von Ruhe und Feſtigkeit. Und doch bebt durch alle Kühle die leiſe Angſt vor der weiblichen Lockung. Im Stilleben vom ſinnenden Dichter und der geſchäftigen Magd kündigt ſich der Gegenſatz von Ideal und Wirklichkeit an, der unbewußte Kampf von Sinnlichkeit und Geiſt.

Bewegter iſt das andere Gedicht:

Les Pas.

Tes pas, enfants de mon silence,
Saintement, lentement placés,
Vers le lit de ma vigilance
Procèdent muets et glacés.

Personne pure, ombre divine,
Qu'ils sont doux, tes pas retenus!
Dieux! . . . tous les dons que je devine
Viennent à moi sur ces pieds nus!

Si, de tes lèvres avancées,
Tu prépares pour l'apaiser,
A l'habitant de mes pensées
La nourriture d'un baiser,

Ne hâte pas cet acte tendre,
Douceur d'être et de n'être pas,
Car j'ai vécu de vous attendre,
Et mon coeur n'était que vos pas.[1]

Wachend ruht der Liebende auf ſeinem Lager. Schritte nähern ſich. Unendliche Erwartung wird wach. O! daß die Wonne dieſes Zuſtandes noch anhielte, daß dieſes ſelige Wachſein nicht in der Weichheit der leiblichen Umarmung unterginge! Denn was gibt es Süßeres als das Schweben zwiſchen Sein und Nichtſein. Erwartung iſt für den Liebenden der Sinn des Lebens, und das Pochen des Herzens iſt nichts anderes als das hallende Schreiten ewig nahender Erfüllung.

Eigentümlich ſchweigende Kühle iſt die Atmoſphäre dieſes Gedichtes, vertieft durch die fern andeutende Redeweiſe — *l'habitant de mes pensées* — der ſinnliche Leib, dem der Kuß zugedacht iſt, wohnt wie in einem weiten geiſtigen Atemraum. Naht ſich wirklich die Erwartete, oder ſind die Schritte nur der in der Stille hörbare Herzſchlag ... *tes pas, enfants de mon silence?* Wer kommt? *Personne pure, ombre divine..* Ein erſehntes Weib? die Muſe?

[1] Deine Schritte, Kinder meines Schweigens,
Weihevoll und langſam tretend,
Zu dem Bette, wo ich wache,
Schreiten vor ſie ſtumm und eifig.

Reines Weſen, göttlich Schemen,
Wie iſt ſüß mir dein gehemmtes Schreiten!
Götter! ... alle Gaben, die ich ahne,
Nahen mir auf dieſen nackten Füßen!

Wenn du, hergewandt die Lippen,
Rüſteſt, um ihn ſo zu ſtillen,
Dem, der meinem Denken einwohnt,
Nun die Speiſe eines Kuſſes,

Überhaſte nicht die zarte Handlung,
Süß, zu ſein und nicht zu ſein,
Denn mein Leben war, auf euch zu warten
Und mein Herzſchlag nichts denn eure Schritte.

ein göttliches Weſen? Erfüllung des Lebens? *Dieux! ... tous les dons que je devine ...* Wie die Strophe des Kuſſes voll iſt von Lippenlauten, ſo dieſe Strophe von ſüßen D-ſchlägen: *divine. doux, Dieux, dons, devine.*

Es gibt wohl wenige Gedichte, die ſo vollkommen die Reinheit des inneren Bewegtſeins zum Klingen gebracht haben. Es iſt dem Nachtlied: Der du von dem Himmel biſt . . . verwandt. Nur viel franzöſiſcher, bewußter, greifbarer; nicht ſo drängend, vielmehr die Erfüllung hinauszögernd, damit nicht im Genuß erlöſche die ſelige Bewußtheit der Erwartung. Ähnlich ſchließt Michelangelos Gedicht an die Verbannten:

Und mindres Glück iſt für den Liebenden
Genuſſes Fülle, die den Wunſch erſtickt,
Als Elend, das der Hoffnung Fülle birgt.
(..Chè degli amanti è men felice stato
Quello, ove 'l gran desir gran copia affrena
C'una miseria di speranza piena.)

Nun das berühmte Sonett:

La Dormeuse.

Quels secrets dans son coeur brûle ma jeune amie,
Ame par le doux masque aspirant une fleur?
De quels vains aliments sa naïve chaleur
Fait ce rayonnement d'une femme endormie?

Souffle, songes, silence, invincible accalmie,
Tu triomphes, ô paix plus puissante qu'un pleur,
Quand de ce plein sommeil l'onde grave et l'ampleur
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie.

Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,
Ton repos redoutable est chargé de tels dons,
O biche avec langueur longue auprès d'une grappe,

Que malgré l'âme absente, occupée aux enfers,
Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,
Veille; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts.[1]

Fragend und beunruhigt beugt ſich der Dichter über den Abgrund des Unbewußten, den er in ſeiner Freundin ahnt. Er, der immer Hellbewußte, fragt ſich, was für ein Geheimnis in dieſem Herzen brennt, das unfaßbar die Ausſtrahlungen des ſchlafenden Mädchens ſpeiſt. Der Schlaf hat geſiegt über ihre Unruhe, ſogar über ihr Weinen. Aber auch in ihrem Ruhen bleibt ſie bedrohlich. Ihr hingegoſſener Leib lockt ihn aus ſeiner Klarheit. In der Betrachtung ihrer reinen Form ſucht er, Meiſter zu werden über den dunkeln Bann. Am Schluß dieſes wogenden Kampfes zwiſchen Dunkel und Helle, zwiſchen Unbewußtem und Bewußtheit, zwiſchen weiblicher Heimlichkeit und männlicher Klarheit, tönt es wie Siegesfanfare, wenn im letzten Vers, mächtig durch den Rhythmus hervorgehoben, das *„Veille; ta forme veille"* wiederholt ſchmettert und dem triumphierenden Beweis ſeines Wachſeins Raum gibt: *„et mes yeux sont ouverts"*. Aber gleichzeitig wird gerade durch die Intenſität dieſer Schlußzeile die Spannung des Kon-

Die Schläferin.

[1] Welches Geheimnis, da in der jungen Freundin glüht vor ſich hin,
Seele, die einer Blume Duft durch die ſanfteſte Maske genießt?
Aus was für nichtiger Nahrung erſchließt
ihre argloſe Wärme das Schimmern der Schläferin?

Atem, Traum, Schweigen —, unbezwingliche Stille, drin
du den Sieg haſt, Friede, der ſtärker als Weinen fließt,
wenn der volle Schlaf, der ſich ernſthaft und breit ergießt,
einer ſolchen Feindin bewältigt den Eigenſinn.

Schläferin; Hingabe, Schatten und Goldes ein Hauf, —
aber dein furchtbares Ruhn tut ſo große Begabungen auf,
langhin, o Hindin, bei einer Traube geſtreckte,

daß, wird die Seele, dir fern auch im Hades betroffen,
doch deine lautere Form, die ein Arm wie im Fließen verdeckte,
wacht; ſie wacht deine Form, und meine Augen ſind offen.
(Überſetzung von Rainer Maria Rilke.)

flikts erhöht und der Reiz dieſes ruhenden Weibes beängſtigend verſtärkt.

Die tiefſte Wirkung dieſes Gedichtes geht aus von dem immer klarer hervortretenden Bild der Schläferin. In der erſten Strophe ſind Fragen und Geheimniſſe gehäuft. Aus „*coeur*“, „*doux masque*“, „*chaleur*“ und „*rayonnement*“ läßt ſich kein anſchauliches Bild von der „*jeune amie*“ machen. Die zweite Strophe iſt ganz eingetaucht in die Bewegung des Schlafens. *Souffle, songes, silence... de ce plein sommeil l'onde grave et l'ampleur...* In der dritten Strophe beginnt die Bildwerdung, zuerſt in einem wunderbar klangdurchtränkten, die liegende Frau nur dunkel andeutenden Vers:

Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons
Schläferin, Haufen goldener von Schatten und Läſſigkeiten...

Dann auf einmal mit betonter Sichtbarkeit, als Stilleben, der Frauenleib auf eine geometriſche Formel gebracht:

longue auprèss d'une grappe
langgeſtreckte zur Traube anſchwellende...

Endlich die reine Form, ein Bild von lauterer Schönheit, Tizians liegende Venus:

Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape
Deine Geſtalt mit dem Leib reingerundet, den ein Arm fließend umſäumt...

Dieſes beſeligende Reinerwerden des Bildes iſt Symptom der inneren Klärung; es findet ſeinen letzten Ausdruck im ſieghaften Wachſein des Ausklangs.

Im Zentrum der Valéryſchen Dichtung ſteht das große mythologiſche Gedicht, dem ſeine erſte und letzte Mühe galt, ſein Schickſalslied, das Schickſalslied jedes Dichters, der „*Narcisse*“.

Hier ſammeln ſich alle tieferen Motive ſeines Dichtens, hier wird der innerſte Sinn, die tiefſte Not ſeines Dichtens, alles Dichtens laut.

Jene Kampfſtellung auf zwei Fronten, jene Abwehr des *Ennui* und des *Désir*, der Vereiſung und der Brunſt, aus der in der Mitte die ſeeliſche Schwingung und lyriſche Form in ſüßeſter,

herbſter Reinheit erwuchs, iſt nichts anderes als ein Ringen um ſein Ich, ein Kreiſen um ſich ſelber, ein helles Vibrieren des Selbſtbewußtſeins, ein unendliches Verweilen im Genuß der Eigenbewegtheit, allerdings eine Bewegung ohne Richtung, eine Sehnſucht ohne Erlöſung, eine Erwartung ohne Erfüllung; denn er will nicht von ſich weggeführt ſein, er will keine Erlöſung von ſeinem eigenen Weſen, er erwartet niemand anders als ſich ſelber, er ſucht keine andere Erfüllung als die Fülle ſeiner ſelbſt — eben dieſe Selbſtgenüge, die macht, daß das Ich ſelber Gott wird. Das iſt die Seligkeit und heimliche Verzweiflung aller Kunſt. Sie heißt mit einem Namen: Narziß.

Kein Gedicht hat in größerer Vollendung, in ſolch griechiſcher Reinheit wie der Narziß Valérys die Wonne und Qual des Alleinſeins mit ſich ſelber geſungen.

Narziß über ſein Spiegelbild gebeugt, beſchwört mit leis abwehrenden Gebärden die Nymphen, daß ſie den flüſſigen Spiegel nicht trüben . . .

Nymphes! si vous m'aimez, il faut toujours dormir! . . .
Votre sommeil importe à mon enchantement,
Il craint jusqu'au frisson d'une plume qui plonge . . .[1]

Die Ruhe des Abends, die er in ſo flüſſig klarer Melodie beſingt, ſcheint ihn zuerſt ganz in ſich aufzunehmen, aber er entzieht ſich, er iſt verzehrt von Sehnſucht nach ſeinem Bild. Im letzten Schimmer des Tages ſieht er ſeine Spiegelung wie die Geſtalt eines Geliebten.

. . . un fiancé,
Nu, sur la place pâle où m'attire l'eau triste,
Délicieux démon désirable et glacé! . . .
Jusqu'à ce temps charmant je m'étais inconnu,
Et je ne savais pas me chérir et me joindre!
Mais te voir, cher esclave, obéir à la moindre
Des ombres dans mon coeur . . .
J'y trouve un tel trésor d'impuissance et d'orgueil,
Que nulle vierge enfant échappée au satyre . . .

[1] Nymphen, wenn ihr mich liebt, ſchlaft weiter und immer!
An eurem Schlummern hängt meine Verzauberung,
Sie ſtört ſelbſt das Gekräuſel des Flaums, der unterſinkt. . .

Nulle des nymphes, nulle amie ne m'attire
Comme tu fais sur l'onde, inépuisable Moi! ...[1]

Seiner Liebe zu ſich ſelber wird Narziß gewiſſer, indem er dem Taumel und Trug der fremden, ſich paarenden Liebe zuſchaut. Mitten im ewig unveränderlichen Schauſpiel der reinen Natur, das ſich im einſamen Brunnen widerſpiegelt (wie das Sinnbild der ruhenden Betrachtung des Dichters iſt dieſe klare Waſſerfläche), bricht der Sturm der dunkleren Liebe los.

... Quand le feuillage épars
Tremble, commence à fuir, pleure de toutes parts,
Tu vois du sombre amour s'y mêler la tourmente ...[2]

Nach dem Taumel der Einung folgt für die Liebenden der Schmerz der Entfremdung, und alles iſt bitter geworden.

Hélas! la rose même est amère dans l'air ...
Moins amers les parfums des suprêmes fumées
Qu'abandonnent au vent les feuilles consumées! ...[3]

Narziß weiß nichts von dieſem Sichhingeben, Sichverlieren an einen andern ...

Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
Que de ma seule essence ...[4]

---

[1] ein Verlobter,
Nackt, fahlen Schimmers, zu dem dies Waſſer mich traurig hinzieht,
Süßer Dämon, lockend und eiſig...
Bis zu dieſer Stunde des Glücks war ich mir fremd,
Wußte mich nicht zu lieben und zu finden,
Aber, o Wonne, zu ſehen dich, trauter Leibeigner,
gehorchend dem leiſeſten
Der Schatten meines Herzens....
Ich finde darin ſo großen Reichtum des Ungenügens und Stolzes,
Daß kein Mädchen, dem Satyr entronnen,
Keine der Nymphen, keine Geliebte mich reizt
Wie du im Waſſerſpiegel, unergründliches Ich.

[2] Wenn das Laub allüberall
Zittert, ſich löſt und ringsum wie Weinen herabtropft,
Siehſt du, wie dunkle Liebe hineinmengt ihren Aufruhr...

[3] Ach, die Roſe ſelbſt iſt bitter zu riechen,
Weniger herb der Geruch der letzten Schwaden,
Die dem Wind überläßt das verbrennende Laub....

[4] Aber ich, geliebter Narziß, bin gierig
Nur nach dem eigenen Sein...

Doch das Glück dieſer unvergänglichen Gegenwärtigkeit iſt zugleich das Leid des Nie-zu-ſich-ſelber-Kommens. Im Bewußtſein dieſer letzten Unerfüllbarkeit bricht Narziß in verzweifelte Klage aus. Liebe wird Raſerei.

J'aime ... J'aime! ... Et qui donc peut aimer autre chose
Que soi-même? ...
Toi seul, ô mon corps, mon cher corps,
Je t'aime, unique objet qui me défend des morts!

Narziß fiebert Wahnbilder der Selbſtbegegnung, er verliert die Beſinnung, will ſein eigenes Bild küſſen, ein Schauer faßt ihn und zerſchmettert ihn im Verwehn ...

Hélas! corps misérable, il est temps de s'unir ....
Penche-toi ... Baise-toi. Tremble de tout ton être!
L'insaisissable amour que tu me vins promettre
Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit ...[1]

Valéry nennt den Narziß ein Fragment. Das Gedicht kann aber keinen andern Abſchluß finden. Selbſtvernichtung iſt das letzte Wort der Lyrik. Wer die Gewalten ſeiner Seele auf ſich ſelbſt zurückwendet, der fühlt ſich zuerſt von ihnen erhoben und er glaubt, ein Gott zu ſein, dann aber zerreißen ſie ihn, denn kein Ich iſt ſtark genug, allein die ganze Fülle des Lebens und Schwere des Daſeins zu tragen.

[1] Ich liebe — ich liebe — und wer kann denn anderes lieben
Als ſich ſelber? ...
Dich allein, o mein Leib, teurer Leib,
Lieb' ich, Einziger, der mich den Toten verwehret —
Ach! untröſtlicher Leib, es iſt Zeit uns zu einen ...
Neige dich ... Küſſe dich. Zittre du ganz.
Die unerfaßbare Liebe, die du kamſt, mir zu bieten
Vergeht in einem Schauer, zerbricht Narziß und flieht.

12. Kapitel:

Das dramatische Kunstwerk.

„Das Drama muß, weil es seinem Inhalte wie seiner Form nach sich zur vollendetesten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehn werden. Denn den sonstigen sinnlichen Stoffen, dem Stein, Holz, der Farbe, dem Ton gegenüber, ist die Rede allein das der Exposition des Geistes würdige Element, und unter den besonderen Gattungen der redenden Kunst wiederum die dramatische Poesie diejenige, welche die Objektivität des Epos mit dem subjektiven Prinzipe der Lyrik in sich vereinigt, indem sie eine in sich abgeschlossene Handlung als wirkliche, ebensosehr aus dem Innern des sich durchführenden Charakters entspringende, als in ihrem Resultat aus der substantiellen Natur der Zwecke, Individuen und Kollisionen entschiedene Handlung in unmittelbarer Gegenwärtigkeit darstellt." (Hegel.)

Das Drama ist das normativ betonte dichterische Kunstwerk. In ihm wird der Richtungssinn, der unterirdisch in jedem Kunstwerk strömt, zur zentralen, alles bestimmenden Kraft. In der epischen Poesie herrscht die Klarheit der intellektuellen Anschauung, in der lyrischen das dunkle Drängen der Stimmung, in der dramatischen aber ist Anschauung und Stimmung eingebettet in die alles mitreißende Gewalt des Richtungswillens. Im Drama waltet die Entscheidung.

Das läßt sich ablesen am Gradmesser der Form; denn Form ist der Ausdruck innerer Aktivität: je mehr Aktivität, desto mehr Form, je mehr Form, desto mehr Aktivität.

Auf der ersten Stufe, im statischen Kunstwerk, tritt Form gleichsam von außen an den Gegenstand heran, sie faßt ihn säuberlich ein in seinen Umriß, scheidet deutlich die Teile voneinander, knüpft

das Einzelne durch das Gesetz mit dem Wirkungsganzen fest zusammen. Der Gegenstand prägt sich durch die Form kräftig in seiner Gegenständlichkeit aus. Es genügt ein Minimum an formender Kraft. Die Sprache des Alltags, die Redeweise des Marktes, die Prosa, genügt für die Zwecke der Darstellung.

Im dynamischen Kunstwerk tritt die Form gewaltsamer auf. Sie reißt die Gestalt hinein in den Wirbel des seelischen Geschehens. „Tanzen muß man sie sehn" — und auch die Sprache fängt an zu tanzen: „Herz, mein Herz, was soll das geben" . . . All dieses Tanzen der Rhythmen, Klingen der Reime, Leuchten der Bilder, zieht uns hinein in den selig berauschenden Reigen . . . aber wenn der Nebel sich auflöst, sieht man, daß der Tanz im Kreis herum ging, der Wirbel riß uns mit, die Bewegung hat uns getragen, nicht wir schufen die Bewegung, wir sind um keinen Schritt vorwärts gekommen.

Die höchste Form der Aktivität ist diejenige, die von innen nach außen dringt als Tat, als Entscheidung, als Verwandlung. Diese Form finden wir im Drama verkörpert.

Die sichtbarste Kundgebung der Form ist die Konzentration. Extensität, ausgebreitete Fülle ist das Gesetz des Epos. Intensität, eingesammelte Kraft ist das Gesetz der Lyrik. Konzentration, auf die Fülle gerichtete Kraft ist das Gesetz des Dramas.

Es ist das konzentrierteste, gewaltsamste aller Kunstwerke. Es ballt die Menschen vor der Bühne zusammen, und auf den Brettern, die die Welt bedeuten, entscheidet sich in der Lebenskrise des Helden das Schicksal der ganzen Menschheit. Alle Künste tragen zu diesem Mysterium bei: im Bühnenbild die Malerei, in der bewegten Gestalt der Spieler die Plastik und der Tanz, in der Rede des Einzelnen und der Chöre die Poesie und Musik. Und wie notwendig, wie zwingend erscheint neben den zerfließenden und wuchernden Formen der Lyrik und des Epos die Technik des Dramas! Darum die ewigen Erörterungen über die Einheiten und sonstigen Gesetze der Tragödie.

Dieſe innere Kraft, die ſich ſo gewaltig in der Form kundgibt, iſt die Richtung.

Der unmittelbarſte Ausdruck der Richtung iſt das Gefühl von der Nichtumkehrbarkeit der Zeit. Auch im Roman, im Epos, im lyriſchen Gedicht gibt es ein Geſchehen, einen Verlauf, aber nicht ſo, daß die ſchickſalsſchwere Bedeutung jedes Moments zum Bewußtſein gebracht wird.[1] Wie iſt im Wallenſtein von Anfang an alles geſpannt auf die Sternenſtunde der Entſcheidung, wie ſpitzen ſich mehr und mehr die Dinge zu bis zum Moment, da die Gräfin, dem jungen Piccolomini zuvorkommend, den furchtbaren Entſchluß herbeizwingt, und wie wird der Schickſalsgang des Geſchehens ſpürbar im Augenblick, wo Max Piccolomini den General umſtimmen möchte! Wallenſtein ruft erregt ſeinem Partner zu:

> Es iſt zu ſpät. Indem du deine Worte
> Verlierſt, iſt ſchon ein Meilenzeiger nach dem andern
> Zurückgelegt von meinen Eilenden,
> Die mein Gebot nach Prag und Eger tragen...

Dieſe Nichtumkehrbarkeit der Zeit iſt der Ausdruck dafür, daß jede Minute ihren Sinn hat, daß jeder Augenblick eine Entſcheidung iſt. Was geſchehen, iſt geſchehen. Keine Gewalt der Welt kann es rückgängig machen.

Dieſer zwingende Verlauf in der Zeit hat ſein Gegenſtück in der notwendigen, ſinnſchweren Ordnung im Raum. Daß gerade in dieſem Augenblick dieſer Menſch an dieſem Ort ſteht — iſt Schickſal. Wäre Ödipus einen andern Weg gegangen, er wäre nicht ſeinem Vater begegnet und hätte ihn nicht ermordet. Die Bedeutſamkeit des Ortes, die Tragik des Da-ſeins und Nicht-da-ſeins wird einem ſtatiſchen Menſchen und Zeitalter deutlicher bewußt als einem andern. Dem tragiſchen Raumgefühl entſpricht auch die intellektuelle Tragik des Erkennens und Nicht-erkennens. In der antiken Tragödie ſetzt ſich dieſe Tragik erſchütternd durch.

[1] Im romantiſchen Schauſpiel fehlt dieſes Gefühl vollſtändig. Das Drama Tiecks hat die Form des Kreiſes. Der Dichter ſagt ſelber: „Es iſt ein Zirkel, der in ſich ſelbſt zurückkehrt, wo der Leſer am Schluß gerade ebenſoweit iſt als am Anfang."

Die moderne Zeit legt den Nachdruck auf die Tragik des Tuns. Das ist für uns der tiefste Quellpunkt des Dramas: diese Möglichkeit der Entscheidung, dieses Bestimmen seines Schicksals in eigener Verantwortung. Im Drama ist nicht die leiseste Bewegung sinnlos und gleichgültig. Alles Tun und Sein des Menschen ist entscheidend. Im epischen Kunstwerk wird der Mensch bestimmt durch die äußeren Umstände und Verhältnisse; das Höchste, was er erreichen kann, ist, daß er den Sinn dieser bestimmenden Gewalten erkennt und sich demütig beugt vor ihrer Größe. Im Drama gibt der Mensch den Anstoß; vom Menschen geht die Bewegung aus, das Geschehen wird ins Rollen gebracht durch das Tun der Menschen.

Das Drama ist zu vergleichen dem Wogen und Drängen einer Symphonie, aber nicht so, daß sie erlebt wird als bloßes Vorüberströmen einer unendlichen Melodie, sondern als gewaltige Schlacht, wo Motiv gegen Motiv kämpft, wo stürmische Anläufe an dumpfen Widerständen zerschellen, wo aber unbeirrt das Ringen weitergeht, bis die Nebel sich zerteilen, und sieghaft mit schmetternden Fanfaren, alles mit sich reißend, das Grundmotiv unwiderstehlich durchbricht.

Es gibt Werke, in denen trotz aller Angst und Dissonanz die Harmonie überwiegt. Mozartscher und Gluckscher Musik verwandt sind Corneilles Polyeucte und Goethes Iphigenie. Am lebendigsten, wirksamsten ist aber das Drama da, wo die Richtung im Niedergang, im Zusammenbruch, im Versagen des Menschen sichtbar wird, da, wo das Problem des Bösen in den Vordergrund tritt. „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ist die Schuld." Das ist das Grundmotiv der normativen Dichtung. Am stärksten wird uns die Wirklichkeit der Richtung bewußt, wenn wir aus ihr herausgefallen sind; wenn wir anstatt Freiheit, Licht, Harmonie, Einheit, Größe den dunklen Gegensatz vor uns sehen: Gebundenheit, Hemmung, Finsternis, Chaos, Zerrissenheit, Gemeinheit. Dann wacht in uns die Sehnsucht nach dem verlornen Paradies auf. Dann wird uns plötzlich bewußt, daß alles Leid aus der Verirrung kommt, „denn alle Schuld rächt sich auf Er-

den". — So bekommt aber auch die tiefste Qual und Erschütterung einen Sinn. Am Ursprung des Dramas steht der religiöse Kult, und bis in die fernsten Ausläufer bleibt es noch umwittert von göttlichen oder dämonischen Mächten. Es wohnt so nah an der letzten Grenze der Kunst, es wird so stark von der anderen Seite her bestimmt, daß glaubenslose Zeiten immer dadurch gezeichnet sind, daß sie keine Kraft zum Drama aufbringen.[1]

* * *

Der dramatische Impuls wird bei Goethe am deutlichsten spürbar in der Gretchentragödie. Gleich am Anfang, wie Faust und Mephisto in Gretchens Stübchen dringen, tritt der Unterschied zwischen dramatischer Beschreibung und episch-lyrischer Darstellung deutlich hervor.

Faust (rings aufschauend). Willkommen, süßer Dämmerschein,
Der du dies Heiligtum durchwebst!
Ergreif mein Herz, du süße Liebespein,
Die du vom Tau der Hoffnung schmachtend lebst!
Wie atmet rings Gefühl der Stille,
Der Ordnung, der Zufriedenheit!
In dieser Armut welche Fülle!
In diesem Kerker welche Seligkeit!
(Er wirft sich auf den ledernen Sessel am Bette.)
O nimm mich auf, der du die Vorwelt schon
Bei Freud' und Schmerz im offnen Arm empfangen!

[1] Im vorliegenden Kapitel wird mit bewußter Einseitigkeit die Tragödie in den Vordergrund gestellt. Vom Verhältnis der Komödie zur Tragödie wurde das Wichtigste gesagt im Abschnitt über das Komische und das Tragische. Die Komödie steht zur Tragödie in einem dialektischen Verhältnis. Sie steht dem tragischen Schauspiel am nächsten. Auch sie ist Schauspiel, auch sie erregt durch ihre Wirklichkeitsfülle die stärksten Triebe des Betrachters. Zugleich aber ist sie der Tragödie am fernsten. Denn plötzlich bricht sie dem Ernst die Spitze ab; sie legt die Richtungslinie um in den natürlichen Kreislauf; irgend eine menschliche Überlegenheit macht, daß man den Kopf oben behält und der tragischen Erschütterung entgeht. Eben, daß man nichts „tragisch" nimmt, das ist ihr Sinn. Insofern der Mensch die Tendenz hat, allerlei Nichtigkeit „tragisch" zu nehmen, ist diese Lektion heilsam. Aber die Gefahr ist, daß man das wirklich Tragische auch nicht mehr „tragisch" nimmt. Darum ist die Komödie nicht das höchste Kunstwerk.

Wie oft, ach! hat an dieſem Väterthron
Schon eine Schar von Kindern rings gehangen!
Vielleicht hat, dankbar für den heil'gen Chriſt,
Mein Liebchen hier, mit vollen Kinderwangen,
Dem Ahnherrn fromm die welke Hand geküßt.
Ich fühl', o Mädchen, deinen Geiſt
Der Füll' und Ordnung um mich ſäuſeln,
Der mütterlich dich täglich unterweiſt,
Den Teppich auf den Tiſch dich reinlich breiten heißt,
Sogar den Sand zu deinen Füßen kräuſeln.
O liebe Hand! ſo göttergleich!
Die Hütte wird durch dich ein Himmelreich.
Und hier! (Er hebt einen Bettvorhang auf.)
Was faßt mich für ein Wonnegraus!
Hier möcht ich volle Stunden ſäumen.
Natur! hier bildeteſt in leichten Träumen
Den eingebornen Engel aus!
Hier lag das Kind, mit warmem Leben
Den zarten Buſen angefüllt,
Und hier mit heilig reinem Weben
Entwirkte ſich das Götterbild!

Bis hier iſt es lyriſch bewegte Beſchreibung. Das Bild Gretchens erſcheint aber doch anders als das Dorotheas und Lottens. Alles Reden hat ganz unmittelbare Beziehung zu der Situation des Redenden. Wir ſpüren, daß ein Handelnder ſpricht, nicht ein Erzähler oder Sänger. Und gleich wird es offenbar. Fauſt erinnert ſich plötzlich, daß er in einer beſtimmten Abſicht hergekommen iſt, er iſt nicht da, den Zauber dieſer reinen Stube zu genießen; die Frage wird in ihm laut: Will ich hier eingreifen?

Und du! Was hat dich hergeführt?
Wie innig fühl' ich mich gerührt!
Was willſt du hier? Was wird das Herz dir ſchwer?
Armſel'ger Fauſt! ich kenne dich nicht mehr....

Mephiſto drängt. Fauſt widerſteht. „Fort! Fort! Ich kehre nimmermehr —" Mephiſto ſpricht auf ihn ein. Fauſt ſchwankt: „Ich weiß nicht, ſoll ich?" Wir fragen uns: welchen Entſchluß wird er faſſen, welche Richtung wird er einſchlagen? Zuletzt hat ihn Mephiſto beredet. Wir ſpüren, daß die Handlung ſchon einen beſtimmten Weg eingeſchlagen hat. Wir ſind geſpannt: wird es wirklich dazu kommen? kann man die Bewegung nicht aufhalten?

Da tritt die Gegenkraft auf den Plan. Es kommt nicht nur auf Faust an. Auch Gretchen ist da. Ein Ringen fängt an, dem wir beklemmt zuschauen.

Margarete (mit einer Lampe). Es ist so schwül, so dumpfig hie,
(sie macht das Fenster auf)
Und ist doch eben so warm nicht draußen.
Es wird mir so, ich weiß nicht wie —
Ich wollt', die Mutter käm' nach Haus.
Mir läuft ein Schauer übern ganzen Leib —
Bin doch ein töricht furchtsam Weib!
(Sie fängt an zu singen, indem sie sich auszieht.)

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab....

Nun sieht Gretchen das Kästchen. Nun steht auch sie vor dem Entscheid. Sie legt den Zierrat an und tritt vor den Spiegel.

Wenn nur die Ohrring' meine wären!
Man sieht doch gleich ganz anders drein.
Was hilft euch Schönheit, junges Blut?
Das ist wohl alles schön und gut,
Allein man läßt's auch alles sein;
Man lobt euch halb mit Erbarmen.
Nach Golde drängt,
Am Golde hängt
Doch alles. Ach wir Armen!

Es sieht aus, als wäre auch Gretchen auf die dunkle Seite getreten. Zunächst aber mißlingt der Anschlag des Teufels. Die Front hat sich verbreitert. Auf der Seite des Guten taucht noch die Mutter Gretchens auf. Sie hat den Schrein dem Priester gebracht. Gretchen scheint gerettet zu sein. Aber ein neues Schmuckkästchen wird beigebracht. Und auf der andern Seite tritt eine neue Person auf: die Nachbarin Marthe. Gretchen tut den ersten schweren Schritt in die böse Richtung, indem sie den Fund vor der Mutter verheimlicht. Zunächst wird aber die Abbiegung der Bewegung noch nicht sichtbar. Die Welt Gretchens scheint noch ungetrübt zu bestehen. Sie tritt in ihrer Stille und Reinheit um so stärker hervor, als sie sich von der verdrehten Welt und Gesinnung Marthens abhebt.

Ja, unsre Wirtschaft ist nur klein,
Und doch will sie versehen sein.
Wir haben keine Magd; muß kochen, fegen, stricken
Und nähn und laufen früh und spat;
Und meine Mutter ist in allen Stücken
So akkurat!
Nicht daß sie just so sehr sich einzuschränken hat;
Wir könnten uns weit eh'r als andre regen:
Mein Vater hinterließ ein hübsch Vermögen,
Ein Häuschen und ein Gärtchen vor der Stadt....

Wir scheinen uns ganz in einen epischen Bericht zu verlieren. Die allgemeinen Züge treten so deutlich und so klar hervor. Es scheint, daß die Welt ganz stille steht, und daß wir ewig in den gewohnten lieben Kreisen uns bewegen werden. Aber das heimliche Gefühl, daß diese Ruhe nur trügerisch ist, läßt uns doch nicht los. Wir spüren dumpf, daß alles schon irgendwie erschüttert ist. Schon die nächste Szene im Gartenhäuschen zeigt, daß das Verhängnis ins Rollen gerät. Aber nicht ohne Kampf ergeben sich die Menschen ihrem Schicksal. Faust hält am Rand des Abgrunds noch einen Augenblick an:

Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehauste?
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh',
Der wie ein Wasserstürz von Fels zu Felsen brauste
Begierig wütend nach dem Abgrund zu?
Und seitwärts sie, mit kindlich dumpfen Sinnen,
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt.
Und ich, der Gottverhaßte,
Hatte nicht genug,
Daß ich die Felsen faßte
Und sie zu Trümmern schlug!
Sie, ihren Frieden mußt ich untergraben!
Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben!
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!
Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zugrunde gehn.

Die Menschen werden von den Bewegungen, die sie weckten, selber mitgerissen. In der Entscheidung Fausts ist Schuld und

Schickſal zugleich. Es iſt Schickſal, denn der Wirbel des Geſchehens iſt übermächtig. Es iſt Schuld, denn der Menſch ſagt Ja zu der Bewegung, die ihn mitreißt.

Auch bei Gretchen ſcheint ſich nun die Ahnung vor dem Kommenden zu regen. Sie ſpricht mit Fauſt über Religion. Ihr tiefſtes Richtungsgefühl, ihr Gewiſſen iſt wach geworden. Ein letzter verzweifelter Verſuch ſoll die Bewegung nach oben lenken. Aber Fauſt berauſcht ſich und ſie mit begeiſterten Worten. Er hat nur das Gefühl des Religiöſen, nicht ſeine Steuerkraft. Im gleichen Geſpräch, das mit ſo hohen Dingen begonnen hat, läßt ſich Gretchen dazu bewegen, damit ſie ungeſtört die Nacht mit Fauſt verbringen kann, der Mutter einen Schlaftrunk zu geben. Nun läßt ſich das Rad des Schickſals nicht mehr aufhalten.

Im Geſpräch am Brunnen wird es Gretchen plötzlich klar, wie weit es mit ihr gekommen. Herzzerreißend iſt ihr Rückblick:

Wie konnt' ich ſonſt ſo tapfer ſchmälen,
Wenn tät ein armes Mägdlein fehlen!
Wie konnt' ich über andrer Sünden
Nicht Worte g'nug der Zunge finden!
Wie ſchien mir's ſchwarz, und ſchwärzt's noch gar,
Mir's immer doch nicht ſchwarz g'nug war,
Und ſegnet mich und tat ſo groß,
Und bin nun ſelbſt der Sünde bloß!
Doch — alles, was dazu mich trieb,
Gott! war ſo gut! ach war ſo lieb!

Wir kommen nun immer mehr ins Dunkel hinein. Alle Mächte des Himmels und der Hölle nehmen am Ringen teil. Gretchen fleht verzweifelt zur Mutter Gottes. Es iſt zu ſpät. Es kommt der greuliche Auftritt der Ermordung Valentins und öffentlichen Beſchimpfung Gretchens; dann die atemraubende Szene im Dom mit dem böſen Geiſt, dem erſchütternden *Dies irae, dies illa*, Gretchens Ohnmacht. Die Walpurgisnacht und die Szene im Kerker laſſen uns vollends das Grauen der Hölle empfinden. Halten wir das Bild des Kerkers mit dem wahnſinnigen Gretchen, das ihr eigenes Kind ertränkt hat und am nächſten Morgen ſchimpflich hingerichtet werden ſoll, neben das liebliche Anfangsbild, dann wird

uns bewußt, mit welch rasender Schnelligkeit sich die Dinge verändert haben. „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle", in dieser Linie entwickelte sich das Geschehen mit unaufhaltsamer Gewalt.

Was in der Gretchentragödie als Einzelschicksal vor uns trat, das offenbart der ganze Faust als das Schicksal einer ganzen Zeit, unserer Zeit. Der „Göttlichen Komödie" des Mittelalters steht „Faust" als das dämonische Trauerspiel der Neuzeit gegenüber.

Die Faustsage ist aus dem Eindruck geboren, den die Renaissancemenschen auf jene machten, die noch mittelalterlich gebunden waren; und es gehört auch mittelalterliches Fühlen dazu, um die Erschütterung nachzuempfinden, die Fausts blutgeschriebener Vertrag in den damaligen Volksschichten verursachte:

Ich Johannes Faustus, Doktor, bekenne mit meiner eigenen Hand öffentlich, zu einer Bestätigung und in Kraft dieses Briefes: Nachdem ich mir fürgenommen, alle Dinge zu ergründen, aus den Gaben aber, so mir von oben herab beschereet und gnädig mitgeteilt worden, solche Geschicklichkeit in meinem Kopfe nicht finde und solches von den Menschen nicht erlernen kann, so hab ich mich gegenwärtigem gesandtem Geist, der sich Mephostophiles nennt, einem Diener des höllischen Prinzen im Orient, untergeben. Denselbigen hab ich mir erwählet, mich solches zu lehren und zu berichten, und hat er auch versprochen, mir in allem untertänig und gehorsam zu sein. Dagegen aber ich mich hinwider ihm verspreche und verlobe, daß, so das vierundzwanzigste Jahr vom Datum dieses Briefes an herum und vorüber gelaufen, er mit mir nach seiner Art und Weis', seines Gefallens zu schalten und walten Macht haben solle, mit allem, es sei Leib, Seel, Fleisch, Blut und Gut, und das in Ewigkeit. Hierauf absage ich allen denen, so da leben, allem Himmlischen Heer und allen Menschen, und das muß sein. Zur festen Urkund und mehrerer Bekräftigung hab ich diesen Vertrag mit eigner Hand geschrieben, und mit meinem eigen Blut, meines Sinns, Gedanken und Willen, versiegelt und bezeuget.

Johannes Faustus
der Elemente Kundiger und geistlicher Doktor.

Das ist die Grundurkunde der Renaissance in mittelalterlicher Sprache geschrieben: Absage an Gott aus vermessenem Erkenntnistrieb und Erlebnisdrang! Hier liegt die Wurzel von all den vielfältigen Erscheinungen der großen Epoche. Vorher erkannte und erlebte man, um zu Gott zu gelangen; jetzt sagte man Gott ab, um

ungehemmt erkennen und erleben zu können. Vorher hatte man die Zielstrebigkeit überbetont. Die Kirche hatte das menschliche Leben und Denken in die engsten Schranken hineingezwängt. Jetzt aber geriet man in die Übertreibung der Zielloſigkeit. Man suchte nicht nur mehr Freiheit, sondern man wollte überhaupt keine Gebundenheit, kein äußeres Ziel mehr, man wollte selber Ziel sein. Der Mensch wurde nun plötzlich sein eigener Mittelpunkt in seiner eigenen Welt. Die Dinge lebten nicht mehr in der Beziehung auf ein außerweltliches Ziel, sie waren nun etwas für sich. Die an Gott gebundene Kraft wurde frei; und anstatt durch die Dinge hindurch zu fluten, kreiste nun die Erlebniswelle innerhalb ihrer geschlossenen Form. So entstand das Grundgefühl der Renaissance: das Gefühl von der Schönheit der diesseitigen Dinge. Der metaphysische Trieb des Menschen ist aber zu tief eingewurzelt, der Hunger nach Unendlichkeit ist zu mächtig, als daß er durch rein ästhetische Erlebnisse gestillt werden könnte. Von den Tagen der Renaissance an kam eine seltsame Unruhe über die Menschen. Mit fiebernder Sehnsucht streckten sie sich nach allen möglichen Zielen. Sie merkten nicht, daß sie überall nur einen Gotterſatz suchten. Sie beteten ja nicht mehr zu Madonna, aber mit kindlichem Trostverlangen schmiegten sie sich nun an die Mutter Natur; sie kannten den alttestamentlichen Gott nicht mehr, aber vor der unerbittlichen Strenge des Naturgesetzes erschauerten sie in Ehrfurcht, sie gingen nicht mehr in die Kirche, aber dem Vaterlande, der „Partei" gaben sie sich mit Seele und Leib hin. Alles wurde ihnen heilig: die Kunst, die Wissenschaft, die Arbeit, die Liebe, der animalische Trieb. Aber trotzdem sie auf allen Einzelgebieten den herrlichsten Gewinn einheimsten, blieb als trüber Bodensatz im Grund ihrer Seelen ein tiefes Unbefriedigtsein zurück. Nicht das Unbefriedigtsein desjenigen, der eine unendliche Aufgabe vor sich sieht und bei jedem Teilerfolg schon wieder neue Ziele ahnt, sondern das Unbefriedigtsein dessen, der fühlt, daß er sich in einer falschen Richtung bewegt, daß er sich von der Hauptlinie entfernt, die allein den Teilerfolgen ihren Sinn und Wert gibt. Und

da gerade diese einzige Richtung, in der das Ewigkeitsfieber gestillt werden kann, von der Renaissance aus altem Haß und Trotz gegen die Kirche gemieden wird, bleibt als unlösbares Grundproblem dem modernen Menschen die Frage übrig: Wie kann die göttliche Sehnsucht ohne Gott gestillt werden? Diese Frage steigt ihm nicht ins klare Bewußtsein, aber ihr verzweifelter Klang dringt durch sein ganzes Wesen. Sie zeigt sich in seinem tiefen Weltschmerz, in seinem unendlichen, aussichtslosen Streben, in seiner hoffnungslosen und doch immer suchenden Unruhe. Das ist eben die faustische Sehnsucht. Und Goethe, der dies alles von innen erlebte, hat dieses Unbefriedigtsein so sehr als den tiefsten, unverlierbarsten Grundzug von Faustens Wesen empfunden, daß er darauf den Vertrag mit dem Teufel gründete:

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!

Das ist das immer wiederkehrende Leitmotiv der Dichtung. Vergeblich durchrast Faust mit seinem teuflischen Begleiter alle Bezirke des Lebens, überall rennt er in der gleichen trostlosen Sackgasse an. Dem ganzen Stück könnte als Motto dienen, was Faust schon am Anfang sagt:

Ich fühl's, vergebens hab' ich alle Schätze
Des Menschengeists auf mich herbeigerafft,
Und wenn ich mich am Ende niedersetze,
Quillt innerlich doch keine neue Kraft;
Ich bin nicht um ein Haar breit höher,
Bin dem Unendlichen nicht näher.

Nicht weil er eine hohe philosophische Idee verkörpert, ist Faust das größte Gedicht der modernen Zeit, sondern weil er am erschütterndsten das Grunderlebnis des modernen Menschen zum Ausdruck bringt: Gottentfremdung, Weltvergöttlichung, Enttäuschung . . .

* * *

Da ist zuerst die Enttäuschung des Denkens. Die ganze erste Hälfte des ersten Teils, vom Monolog Fausts bis zu Auerbachs Keller, steht im Schatten der Hochschule. Alle denkbaren Vertreter der Wissenschaft stellen sich vor: ein Anfänger, der unendlich viel von der Wissenschaft erwartet; Studenten in verschiedenen Semestern, deren blöde Kneiperei und tölpische Leichtgläubigkeit gar wenig von sittlichen und geistigen Wirkungen der Wissenschaft merken lassen; ein Gelehrter, der in glücklicher Beschränktheit die Grenzen seines Denkens gar nicht spürt; ein Professor, der in gequälter Unersättlichkeit überall an den Schranken seines Intellekts anrennt und mit verzweifelten Mitteln versucht, den Bereich der Wissenschaft auszudehnen; ein objektiver Betrachter, der mit satanischem Vergnügen konstatiert, daß die Wissenschaft mit ihrem mechanischen Analysieren dem Leben nicht beikommt, daß ihr greifbarster Nutzen die Macht ist, die sie dem Wissenden über die andern Menschen verleiht, eine Macht, die sich leicht in den Dienst sinnlicher Instinkte stellt.

In Fausts Seele sammeln sich wie in einem Brennpunkt alle diese Wirkungen des Denkens. Wir sehen ihn am Anfang, angeekelt von all dem angehäuften Wissenskram . . .

Habe nun ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie,
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn. . . .

„Leider auch Theologie“ zeigt den Renaissancemenschen an; unwillkürlich denkt man an Dante zurück, dem die göttliche Offenbarung so brennend konkret, so heilig schön vorkam, daß er sie nicht anders als in der Gestalt der geliebten Beatrice verkörpern konnte. Faust fühlt, daß sein wissenschaftliches Streben ihn von der Einheit und der Ursprünglichkeit des Lebens abgedrängt hat. Und nun machte er verzweifelte Versuche vom Boden der intellektuellen Erkenntnis aus, das „Leben“ zu fassen. Das führt ihn zur Zauberei, wir würden heute sagen: „Geisteswissenschaft, Anthroposophie.“

Die Geisterwelt ist nicht verschlossen . . .

Aber hier wie dort: entweder bleibt die Erkenntnis höherer Welten nur ein Schauspiel, oder man wagt es, dem kosmischen Leben wirklich ins Sphinxgesicht zu schauen, und da bricht man zusammen. Der Denkende kann die unmittelbare Gewalt des Lebens nicht ertragen.

Die Beschränktheit der Wissenschaft tritt ihm nun in Wagner verkörpert entgegen. Was Wagner schätzt, ist einerseits leere Rhetorik, andererseits rein stoffliche Quellenforschung, beides wiederum Verkörperungen der totesten „Sinn"losigkeit. Nun ist Faust zum Tode verzweifelt, Ostergesang hält ihn vor dem Selbstmord zurück, im Osterspaziergang sieht man ihn schon wieder eingeklemmt zwischen der dürren Gelehrtheit Wagners und der saftig aufquellenden Frühlingswelt, aber er scheint beruhigt heimzukommen, und die Berührung mit der ursprünglichen Natur hat offenbar seine Seele unbewußt auf die ursprünglichste aller frischen Quellen hingelenkt: er will das Evangelium übersetzen. Da dreht der Teufel die Blätter, und Faust fällt auf den Spruch: „Am Anfang war das Wort." Mit einem Schlag ist er wieder in sein qualvolles Grübeln zurückgeworfen worden. Er erstickte ja eben an Worten. Drei Jahrhunderte intensiver Buchdruckerei liegen zwischen diesem Faust und dem Mittelalter. Damals waren die Worte noch wie Urgestein, aus dem kräftig die klare Quelle hervordrang. Die Druckerpresse war der renaissancehaften Freude am bloßen Wort entgegengekommen, und in der Lawine von Geröll und Schutt, die sie über den Kulturboden gewälzt hatte, zerrann das lebendige Wasser, erstickte die grünende Saat. „Weh, steck ich in dem Kerker noch!", das ist der Schrei des lebendigen freien Geistes, der sich plötzlich bewußt wird, wie sein Unendlichkeitsdrang durch das bloße Denken, durch das leere Reden getäuscht wird.

* * *

Nach der Enttäuschung des Denkens kommt die Enttäuschung des Gefühls, nach der Verführung des Logos die Verführung des Eros.

Wenn wir auf das seelische Geschehen in dieser zweiten Hälfte des ersten Faust schauen: welche überreiche Skala von Gefühlen, von der animalischsten Perversität bis zur sublimsten Anbetung! Am Tage singt man den Psalm: „Wer darf ihn nennen . . .", in der Nacht verführt man das arme Mädchen, dessen grausiges Schicksal um so mehr ans Herz greift, als es das natürlichste und lebendigste Geschöpf der ganzen deutschen Poesie ist.

Diese Gefühlsvirtuosen, die im stillen Busch, in Luft und Wasser ihre Brüder kennen lernen und eine alte Mutter vergiften, den Bruder morden und die Geliebte sitzen lassen!

Die Grundmotive des strömenden Lebens — Unendlichkeit, Einheit, Freiheit — werden zwar in wunderbare Klänge und Erlebnisse hineingebannt, aber wohin führt diese ganze ziellose Gefühlsseligkeit? Man braucht nur auf den äußeren Rahmen zu schauen: Der ganze Zauber, der mit der Hexenküche, dem echten Symbol moderner Literaturfabriken beginnt, endet im Kerker des wahnsinnigen Gretchens. Wie erdrückend zeigt sich in der Tragödie die zunehmende Macht des Fleisches, bis zur endgültigen, aussichtslosen Verklemmung des Verbrechens, der Gefangenschaft, des Todes!

* * *

So erleben wir in Faust I den großen Pendelschlag der modernen Seele zwischen Denken und Fühlen. Trotz der mächtigen Bewegung — die Zeiger an der ewigen Uhr rücken nicht vorwärts.

Was wir im Faust I mehr innerlich erlebten, wird jetzt im zweiten Teil nach großen Kulturkreisen auseinandergefaltet. Eingeleitet werden die Kulturerlebnisse durch das Erleben der Natur. Das grandiose Schauspiel des Sonnenaufganges wird von Geisterchören begrüßt, aber vergeblich versucht der Mensch die Natur, die sich in der Sonne verkörpert, anzuschauen, er kann es nicht ertragen (Seitenstück zur Erdgeistszene), nur im farbigen Abglanz läßt sich das Leben betrachten. Erste Resignation!

* * *

Nun kommt das Treiben am Hof, Symbol des höheren Gesellschaftslebens, Grundlage jedes kulturellen Beisammenseins. Den breitesten Raum nimmt — wohl nicht zufällig — die Maskerade ein. Auch die Vorführung Helenas und Alexanders zeigt die Hohlheit und Oberflächlichkeit dieser glänzenden Gesellschaft.

Der eigentliche Herrscher in diesem Reiche ist Plutus, der Gott des Reichtums. Auch der stolzeste Hofmann, sogar der König selbst, beugt seinen Nacken vor der goldstrotzenden Majestät. Die verzehrende Macht des Reichtums, seine mannigfachen Täuschungen werden in immer neuen Allegorien beim Maskenfest dargestellt.

An diesem Punkt kann der Teufel ansetzen. Wer immer imstande ist, die ewig leeren Kassen zu füllen, der ist einer guten Aufnahme sicher, mag er noch so unlautern Ursprungs sein.

„Schafft er uns nur zu Hof willkommene Gaben,
Ich wollte gern ein wenig Unrecht haben."

Der Teufel führt das Papiergeld ein, und ahnungslos lassen sich die Menschen dem Abgrund zutreiben.

* * *

Wieder treten wir ein in Fausts altes Studierzimmer, ins Reich der Wissenschaft. Als übermütiger Baccalaureus kommt uns der ehemalige Schüler entgegen. Die Selbstherrlichkeit des Geistes hat in ihm eine köstlich grobe Verkörperung gefunden.

Wagner hat sich auch weiter entwickelt. Er ist eben am Ziel seines Strebens angelangt. Es ist ihm gelungen — allerdings nicht ohne Beihilfe des Teufels, der überall seine Hände im Spiel hat — einen Menschen chemisch darzustellen. Homunculus ist der vollkommene Bildungsmensch. Er kann allerdings nur in einer Flasche leben, aber er ist ungeheuer gescheit und sprachgewandt. Und mit welchem erhabenen Selbstbewußtsein schaut er vom Piedestal seiner klassischen Bildung auf den dummen mittelalterlichen Teufel herab. Wie Mephisto sagt, er sehe nichts von Leda und ihrem Schwan, höhnt das Menschlein:

„Das glaub' ich. Du aus Norden,
Im Nebelalter jung geworden,
Im Wust von Rittertum und Pfäfferei,
Im Düstern bist du nur zu Hause."

Das Ende vom Lied ist aber auch hier wieder der Tod. Homunculus zerschellt am Muschelwagen der Galatee.

* * *

Die Helenahandlung, die schon die bisherigen Szenen wie ein goldener Faden durchzog, wird immer deutlicher erkennbar als das Kunsterlebnis des modernen Menschen. Die Vereinigung der antiken Schönheit mit nordischem Gehalt erzeugt die moderne Kunst, versinnbildlicht im Knaben Euphorion.

Alle Richtungen der neuzeitlichen Poesie werden vom übermütigen Knaben vorgetanzt.

Auch hier kommt es zum Ende. Euphorion stürzt zu Tode, Helena folgt dem Sohne in die Unterwelt, und Faust behält nichts anderes als Helenas Gewand: leere Form.

* * *

Die letzte Sackgasse des modernen Lebens heißt soziale Arbeit. Mephisto kann sich nur zwei Arten solchen Wirkens vorstellen: Buhlen um Volksgunst in dickem Stadtgewühl, Buhlen mit schönen Frauen in königlichem Herrschaftspark. Wunderbarer ist wohl nie die Atmosphäre von Versailles in Dichterworte gebannt worden. Und wie greifbar wird die dünstige demokratische Luft einer übersatten Stadt dargestellt:

Ich suchte mir so eine Hauptstadt aus,
Im Kerne Bürger-Nahrungs-Graus,
Krummenge Gäßchen, spitze Giebeln,
Beschränkten Markt, Kohl, Rüben, Zwiebeln;
Fleischbänke, wo die Schmeißen hausen,
Die fetten Braten anzuschmausen;
Da findest du zu jeder Zeit
Gewiß Gestank und Tätigkeit...

Aber Fauſt will nichts faulig Sattes. Dem Meer will er neuen Boden entreißen und ſo Raum eröffnen für viele Millionen:

Nicht ſicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen...
Das iſt der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient ſich Freiheit wie das Leben,
Der täglich ſie erobern muß.
Und ſo verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis ſein tüchtig Jahr.

Wenn wir aber von den ſchönen Worten wegſchauen auf die Praxis, dann erleben wir in düſtern Viſionen den ganzen Jammer der vergangenen Zeit. Krieg! iſt das Loſungswort!

„Indes zerfiel das Reich in Anarchie,
Wo groß und klein ſich kreuz und quer befehdeten
Und Brüder ſich vertrieben, töteten,
Burg gegen Burg, Stadt gegen Stadt,
Zunft gegen Adel Fehde hat,
Der Biſchof mit Kapitel und Gemeinde;
Was ſich nur anſah, waren Feinde.
In Kirchen Mord und Totſchlag, vor den Toren
Iſt jeder Kauf- und Wandersmann verloren.
Und allen wuchs die Kühnheit nicht gering;
Denn leben hieß ſich wehren."

Das tönt noch ein wenig nach mittelalterlicher Kampfluſt; die Virtuoſität des modernen Krieges zeigt ſich deutlicher auf dem Beutezug, den in Fauſts Auftrag die drei gewaltigen Geſellen zuſammen mit dem Teufel machen:

„Nur mit zwei Schiffen ging es fort,
Mit zwanzig ſind wir nun im Port.
Was große Dinge wir getan,
Das ſieht man unſrer Ladung an.
Das freie Meer befreit den Geiſt,
Wer weiß da, was Beſinnen heißt!
Da fördert nur ein raſcher Griff,
Man fängt den Fiſch, man fängt ein Schiff,
Und iſt man erſt ein Herr zu drei,
Dann hakelt man das vierte bei;
Da geht es denn dem fünften ſchlecht,
Man hat Gewalt, ſo hat man Recht.
Man fragt ums Was, und nicht ums Wie.
Ich müßte keine Schiffahrt kennen:
Krieg, Handel und Piraterie,
Dreieinig ſind ſie, nicht zu trennen."

Umbrandet von all diesem Geschehen steht ein kleiner Hügel mit einer kleinen Kapelle. Zwei alte Leutlein mit sehr altmodischer Gesinnung wohnen daselbst.

„Laßt uns zur Kapelle treten,
Letzten Sonnenblick zu schaun!
Laßt uns läuten, knien, beten
Und dem alten Gott vertraun!"

Doch das imperialistische Machtgelüste Fausts greift auch nach diesem Überrest idyllischerer Zeiten. Gar gerne hilft Mephisto bei diesem sozialen Werk; denn nichts ist ihm unangenehmer als die beständige Mahnung des Kapellenglöckleins:

„Wer leugnet's! Jedem edlen Ohr
Kommt das Geklingel widrig vor.
Und das verfluchte Bim-Baum-Bimmel,
Umnebelnd heitern Abendhimmel
Mischt sich in jegliches Begebnis,
Vom ersten Bad bis zum Begräbnis,
Als wäre zwischen Bim und Baum
Das Leben ein verschollner Traum."

So wird in einer Sturmnacht noch diese letzte stille Insel samt ihren Bewohnern zerstört. Die Geister, die diese Welt beherrschen, sind der Teufel und die drei gewaltigen Gesellen Raufebold, Habebald und Haltefest, samt den vier düstern Riesenweibern Mangel, Schuld, Not und Sorge. Atembeklemmend tönt in das Zeitalter des Humanismus das schaurige Lied der Sorge hinein:

„Wen ich einmal nur besitze,
Dem ist alle Welt nichts nütze;
Ewiges Düstre steigt herunter,
Sonne geht nicht auf noch unter,
Bei vollkommnen äußern Sinnen
Wohnen Finsternisse drinnen ...
Er verliert sich immer tiefer,
Siehet alle Dinge schiefer,
Sich und andre lästig drückend,
Atemholend und erstickend;
Nicht erstickt und ohne Leben,
Nicht verzweifelnd, nicht ergeben.
So ein unaufhaltsam Rollen,
Schmerzlich Lassen, widrig Sollen,

Bald Befreien, bald Erdrücken,
Halber Schlaf und schlecht Erquicken
Heftet ihn an seine Stelle
Und bereitet ihn zur Hölle."

* * *

Faust ist bis zum Ende seinem Wesen treu geblieben.

„Ich bin nur durch die Welt gerannt:
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren:
Der Erdenkreis ist mir genug bekannt.
Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
Sich über Wolken seinesgleichen dichtet!
Er stehe fest und sehe hier sich um;
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen!
Was er erkannt, läßt sich ergreifen....
Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
Er, unbefriedigt jeden Augenblick."

Vorzüglich paßt dazu der Kommentar Mephistos:

„Was soll uns denn das ew'ge Schaffen!
Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen!
Da ist's vorbei! Was ist daran zu lesen?
Es ist so gut, als wär' es nicht gewesen,
Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre.
Ich liebte mir dafür das Ewig-Leere."

* * *

So müßte auch der Faust schließen. Dann würde man klar sehen. Aber das Werk sollte einen schönern Abschluß haben. Und darum baute der Dichter das schön bemalte, weihraucherfüllte Schlußgewölbe.

Wenn man den Faust und die ganze moderne Kultur einem Münsterbau vergleichen kann, bei dem der Bauplan gefehlt hat, so daß alle Arbeiter und Künstler nach eignen Gelüsten und Einfällen bauten, die einen wahllos Klötze aufeinander schichtend, die andern einen unmäßig hohen Turm errichtend, die dritten überstark verzierte Kunstkapellen bauend, dermaßen, daß in den einzelnen Teilen eine wunderbare Vollendung, im ganzen Zusammenhang eine ge-

fährliche Unstimmigkeit entstand, so kann der Schluß des Faust als ein Bretterdach gelten, das notdürftig diese ganze disparate Baumasse überdeckte. Von einem frühern Münsterbau lag wohl noch ein alter Dachstuhl da, den man vorläufig benutzte; an und für sich ließe sich auch allerlei zugunsten dieses alten Dachstuhls sagen, aber das ist das Schlimme, daß die Gefährlichkeit und die Disharmonie der ganzen Bauerei durch dieses Wortgerüst verdeckt ist, und daß wohl mancher im Hinblick auf den abgeschlossenen Faust sich Illusionen macht über seine eigne Abgeschlossenheit.

Faust fällt in die verschiedensten Bestandteile auseinander. Wir durchwandern nacheinander den Bezirk des Denkens, des Fühlens, des Weltlebens, der Wissenschaft, der Kunst, des sozialen Wirkens, und keines dieser Gebiete hängt organisch mit den andern zusammen, überall tritt wieder ein neuer Faust auf, und niemand merkt dem Faust der Gretchentragödie den Professor und dem Faust des Kaiserhofes den verzweifelten Liebhaber Gretchens an. Das ist kein Mangel der Dichtung. Im Gegenteil: das macht gerade die größte Gewalt und den stärksten Zauber dieses Werkes aus, daß es das Wesen unseres Zeitalters nicht nur in seinen Schönheiten widerspiegelt — sondern auch in seinen Mängeln. Es bestätigt sich auch hier, daß Faust nicht eine Idee, sondern eine Erfahrung ist. Der beste Kommentar zum Faust ist die Geschichte unsrer Zeit. Nicht Goethe hat den Faust gedichtet, er hat ihn nur aufgeschrieben, und diktiert hat ihn der Geist der Renaissance.

* * *

In welche abseitige Abgründigkeit die Faustlinie führt, zeigt das Stück Pirandellos: „Sechs Personen auf der Suche nach einem Autor."

Der Inhalt des Stückes sei kurz in Erinnerung gerufen. Die Bühne steht von Anfang an offen. Wir sehen Maschinisten hin und her eilen. Wir wissen nicht, wann das eigentliche Stück beginnt. Die Schauspieler kommen herein im gewöhnlichen Straßenanzug — der gewichtige Hauptdarsteller, beleibt und artistenhaft, die ält-

liche, aber um so elegantere Heldin, dazu junges leichtsinniges Volk, das sofort ein Klavier herbeischleppt und anfängt zu tanzen ... Plötzlich kommt der Spielleiter und verlangt Ruhe. Die Probe soll beginnen. Wie nun die ganze Gesellschaft mit dem darzustellenden Stück beschäftigt ist — schreitet auf einmal aus dem Hintergrund ein kleiner Zug von sechs Personen hervor, der Vater, die Mutter, ein älterer Sohn, eine auffällig sich benehmende Tochter, ein kleines Mädchen und ein Knäblein, alle in tiefer Trauer wie bei einer Beerdigung und ein wenig gespensterhaft. Die Schauspieler schauen erstaunt auf die Eindringlinge. Der Direktor stellt sie zur Rede. Der Vater beginnt aufgeregt auf ihn loszusprechen: sie seien auf der Suche nach einem Autor, ein furchtbares Drama habe sich ereignet, sie müßten es darstellen. Der Direktor will sie hinauswerfen lassen. Aber der Vater fängt an zu erzählen, die Tochter widerspricht ihm erregt — unversehens wird alles in den Wirbel dieser Familientragödie hineingerissen ... Der Vater hatte die Mutter weggeschickt, weil sie besser mit einem andern auskam. So war eine zweite Familie entstanden. Dann hatte der Vater sich furchtbar einsam gefühlt. Mit heimlicher Sehnsucht beobachtete er die andere Familie. Vor allem interessierte ihn die heranwachsende Tochter. Dann war die Familie in eine andere Stadt gezogen. Weil er zu schüchtern ist, den Frauen nachzujagen, und zu sauber, in öffentliche Häuser zu gehen, benutzt der Vater die Vermittlung einer Kupplerin, die ein Modegeschäft führt und Mädchen aus armen aber anständigen Familien — unter dem Vorwand, ihnen Arbeit zu geben — für ihre Zwecke gewinnt. Da trifft es sich, daß er einmal mit einem schwarzgekleideten Mädchen zusammenkommt. Im letzten Augenblick aber stürzt die Mutter mit einem furchtbaren Schrei herein. Sie hat, als sie kam, um über abgelieferte Arbeit zu verhandeln, im Nebenzimmer die Stimmen ihres früheren Mannes und ihrer Tochter erkannt. Ihr zweiter Mann war vor kurzem gestorben, sie waren mittellos in die frühere Heimat zurückgekommen. Zu stolz, um bei ihrem ersten Manne Hilfe zu suchen, hatte die Mutter für jenes Weib gearbeitet, Tag und Nacht, und die

Tochter war beim Abgeben der Arbeit der Kupplerin ins Netz geraten. Der Vater nimmt nun die ganze Familie zu sich. Die Situation ist aber unerträglich. Der legitime Sohn, der immer beim Vater gewohnt hat, will nichts mit den Eingedrungenen zu tun haben. Die Tochter, aufgestachelt durch diese Verachtung, erinnert den Vater beständig an die Szene im Hinterstübchen. Das kleine Schwesterchen, ihre einzige Freude, ertrinkt eines Tages im Teich des Gartens. Das Büblein begeht im gleichen Moment Selbstmord. Sie verläßt das Haus und geht auf die Gasse. Nur noch Vater, Mutter und Sohn bleiben zusammen wie vor der Trennung — aber mit der grauenvollen Erinnerung an das Vorgefallene.

Diese ganze Geschichte wird nicht in fortlaufendem Bericht erzählt. Sie wird Fetzen für Fetzen, ganz durcheinander, bald ein Stück aus dem Anfang, bald vom Schluß, in erregter Zwiesprache der Personen unter sich und mit den Schauspielern ans Licht gezogen. Man meint zunächst wie der Spielleiter, es seien wirklich existierende Menschen, die auf den merkwürdigen Einfall gekommen sind, ihre Familientragödie auf die Bühne zu bringen. Der Direktor ist sehr dafür eingenommen. Er fragt sie bis aufs letzte aus, läßt die Hauptszenen durch die Personen vorspielen und dann durch seine Truppe wiederholen. Aber plötzlich fallen so seltsame Aussprüche des Vaters; unerwartet erscheint während der Vorführung der Szene im Hinterstübchen die Kupplerin, endlich geschieht tatsächlich auf der Bühne der Selbstmord des Knäbleins, der Schuß ertönt, der Knabe fällt, alles stürzt über ihn her, man sieht, daß er wirklich tot ist . . . Was ist Fiktion und was ist Realität? Mit dieser Frage des Direktors hört das Stück auf.

Der Zuschauer soll merken, daß die Personen Ausgeburten dichterischer Phantasie sind. Ein Dichter hat sie ersonnen und mit Wirklichkeit getränkt, er hat aber nicht den Mut gehabt, sein Werk zu Ende zu führen — und so bleiben die Personen in einem Zwischenreich von Traum und Leben hängen. Der Dichter hat sie zum Da-

sein aufgerufen, ohne sie ganz zu verwirklichen. Sie suchen angstvoll einen Autor, der ihnen vollen Ausdruck verschaffen wird.

Wenn wir die Familientragödie rein für sich betrachten, so sehen wir, daß sich die ganze Handlung um die Szene im Hinterstübchen konzentriert. Immer wieder kommen die Personen auf sie zu sprechen. Das ist die Szene, die von den Personen — unter der unerwarteten und schrecklichen Mitwirkung der plötzlich auftauchenden Kupplerin — vorgespielt und von den Artisten nachgeahmt wird. Es ist unzweifelhaft für jeden feinfühligen Menschen eine widerliche Situation, aber hier ist mehr im Spiel als bloße Sensation. Das ganze Geschehen erinnert an die antike Tragödie. Die entscheidende Begebenheit steht wie bei einem analytischen Drama vor Einsatz des Stückes vollständig fertig, abgeschlossen, unabänderlich fest. Das Drama kann nichts anderes tun, als das Verborgene ans Licht zu bringen. Im Geschehen spielt die räumliche Situation, das „zufällige" Zusammentreffen im Hinterstübchen eine entscheidende Rolle. Daß der tragische Vorfall auf einem Verkennen beruht, erinnert auch an das antike Drama. Endlich klingt wie bei Oedipus das Inzestmotiv durch.

Das sind schließlich Äußerlichkeiten, die mit der starken Intellektualität des Verfassers zusammenhängen könnten.

Aber in alledem liegt ein tieferer Sinn: daß in einer solchen Szene die gegenseitige Entfremdung der Menschen grauenvoll zutage tritt. Daß es zu einer solchen Situation kommen konnte, daran war die Entfremdung zwischen Vater und Mutter schuld. Eine beklemmende Kausalität waltet in diesem Geschehen. Die Tochter deckt sie auf. Wie der Direktor ihr zuspricht, sie solle doch nicht gegen den Vater ungerecht sein, er sei doch nicht der erste, dem sie zum Opfer gefallen sei, antwortet sie:

„Es ist wahr, aber vergeßt nicht, daß ich in den andern immer nur ihn sehe.... Ist nicht für eine Frau, die sich gehen läßt, der Verantwortliche derjenige, der zuerst sie zu Falle gebracht hat? Für mich war er es, bevor ich sogar geboren wurde. Denkt darüber nach, und ihr werdet sehen, ob ich nicht die Wahrheit sage."

Die Entfremdung zwischen Mann und Frau, die alles Unglück

verursacht, ist nicht eine zufällige Entfremdung, wie sie in jedem Privatleben eintreten könnte, es ist ein tiefes, fast metaphysisches Fremdwerden der Menschen untereinander.

„Alles Übel kommt daher," sagt der Vater, „... Wir haben alle eine Welt in uns, und bei jedem ist es eine andere Welt. Wie könnten wir einander verstehen... wenn die Wörter, die ich ausspreche, nur im Zusammenhang mit der Welt, die in mir ist, Sinn und Bedeutung haben, während derjenige, der mich hört, ihnen Sinn und Bedeutung gibt im Zusammenhang mit der Welt, die er in sich trägt? Man glaubt sich zu verstehen, man versteht sich nie..."

So richtet sich eine Wand auf zwischen Mann und Frau, zwischen Vater und Tochter, zwischen Mutter und Sohn, zwischen Bruder und Schwester, und die kleinen, zu spät gekommenen Kinder erfrieren in dieser Welt der Fremdheit — die Luft ist nicht mehr erträglich, man kann nicht mehr atmen ...

Jedes dieser Motive ist im Stück Pirandellos mit einschneidender Folgerichtigkeit durchgeführt. Ein ganzer Knäuel von tragischen Verflechtungen hat sich um den Grundkonflikt gebildet. Doch die Zersetzung geht noch weiter. Die Spaltung setzt sich fort bis ins Innere der Menschen. Kein Mensch ist mehr ein Ganzes. Jeder Mensch wird sich selber fremd. In einer Reihe von Auseinandersetzungen des Vaters mit dem Direktor wird dieses Thema bis auf den Grund abgewandelt.

„Das Tragische," sagt der Vater, „liegt nach meiner Meinung darin, daß ich glaube, daß jeder glaubt, einer zu sein, da er doch ‚hundert' ‚tausend', ‚so viele Male einer' ist, als Möglichkeiten in ihm sind. Mit diesem ist er so, mit jenem ist er ein anderer. Und das immer im Glauben, der gleiche für alle zu sein... Wir merken es erst, wenn unser Handeln auf ein falsches Geleise gerät. Wir spüren dann, daß wir nicht ganz in diesem Tun waren, und daß es ein fürchterliches Unrecht wäre, uns einzig nach dieser Handlung zu beurteilen und uns immer am Schandpfahl dieser Tat festzubinden, als ob sich unser ganzes Leben in dieser Tat ausdrückte..."

Gerade das ist ihm zugestoßen, als er zu jener Kupplerin ging — alles Geschehen führt immer auf diese Szene zurück. Und darum möchte der Vater dem allem Ausdruck geben, damit er sich selber — den Sinn seines Lebens — finde. Die Tochter ist eine bloße Tatsache. Sie kommt wehrlos unter die Räder. Der Jüngling ist eigentlich ein Subjektivist, er möchte sich immer dem Geschehen

entziehen, er bleibt grollend außerhalb der Familie. Aber der Vater ist der metaphysische Mensch. Er möchte wissen, warum er lebt.

„Wenn Sie mich verhindern, die Qual meines ruhelosen Geistes darzustellen," sagt der Vater, „so vernichten Sie mich ganz einfach. Jeder Mensch, der ein wenig höher steht als ein Stein, eine Pflanze oder ein Tier, kann nicht leben, nur um zu leben, ohne zu wissen, daß er lebt... Er lebt, um seinem Dasein einen Sinn und einen Wert zu geben!... Für mich ist das eben der Wert, den ich meinem Dasein gebe, daß ich es verstehen will. Ich kann nicht darauf verzichten, um nur eine ‚Tatsache' zu sein, wie sie möchte (auf seine Stieftochter hinweisend), weil eben ihre Rache in dieser ‚Tatsache' liegt. Ich kann nicht, und ich soll nicht, weil ich so und nicht anders bin..."

Die Tragödie des Auseinander-geratens der Menschen ist auch die Tragödie der zerfallenden Form. Schon dieses Durcheinander der Perspektiven — dieses Sich-brechen der lebendigen Fiktion eines Dichters in der leeren Fiktion eines Apparates, diese Gegenüberstellung von Theater und blutiger Wirklichkeit schafft eine Tiefe des Schicksalsraumes, in der alles Geschehen erschütternde Resonanz gewinnt. Aber es handelt sich nicht nur um effektvolle Kontrastwirkungen. Es ist der eigentliche Inhalt des Dramas, daß das Dasein der sechs Personen nicht mehr eingehen kann in die Form des Kunstwerks. Der Gegensatz dieses furchtbaren Geschehens zu diesem Ausdrucksmittel, der Gegensatz dieser tragischen Familie zu diesem oberflächlichen, wichtigtuerischen Bühnenvölklein wird uns am deutlichsten bewußt in der Szene, in welcher die Schauspieler versuchen darzustellen, was die sechs Personen vorgelebt haben. Wir müssen lachen, wie die Stieftochter, aber es ist ein bitteres Lachen. Wir lachen über die Ausdrucksform, die leer und schal geworden ist. Und dabei denken wir an alle andern Formen, die so sinnlos wurden, daß man nur noch mit ihnen spielen kann und sie spielend zerbricht. Wie sich im Stück die Personen fragen, warum der Dichter sie nicht ganz ins Dasein gerufen habe, sagt die Tochter:

„Ich glaube, es war aus Mutlosigkeit, weil er das Theater, wie es das Publikum versteht und verlangt, verachtet..."

Aber das ist zugleich das bittere Verhängnis unserer Zeit. Wir können uns nicht mehr ausdrücken. Wir sind auch wie die sechs

Perſonen, ſolche, die einen Autor ſuchen, der ihrem Daſein Ausdruck und Sinn und Wirklichkeit geben kann ...

Wir ſind an den äußerſten Rand der Poeſie geraten. Pirandellos Stück iſt Theater, das ſich ſelber verneint. Aber alle Poeſie muß letztlich ſich ſelber verneinen. Denn alle Poeſie leidet an der Krankheit, die im Verſagen Fauſts ſich kundgibt und im Drama Pirandellos ausbricht: daß ſie nicht die ganze Wirklichkeit ausdrücken kann, daß ſie in einer Zwiſchenſphäre von Fiktion und Realität lebt, daß ſie das menſchliche Daſein im letzten Grund nicht ernſt nimmt.

Das iſt die Größe des Dramas, daß es die Welt in ihrem Zwieſpalt, den Menſchen in ſeiner Verirrung zeigt. Es täuſcht keine künſtliche Ganzheit vor.

In der intellektuellen Anſchauung, in der lyriſchen Verzückung lebt immer noch ein Schein von Harmonie. Aller Monismus aber — ſei er des Denkens oder Fühlens — lebt nur auf Grund einer Verdrängung. Wer weder das Denken noch das Fühlen, weder die äußere noch die innere Wirklichkeit verdrängt, der ſieht, daß das Leben nicht ganz, ſondern Zwieſpalt, Widerſpruch und Kampf iſt; er erkennt, daß das Grundgefüge der Wirklichkeit Tragik iſt. Er geht dem Drama entgegen.

Je tiefer die Poeſie iſt, deſto ſchwerer iſt ihr tragiſcher Gehalt. Ja, die Poeſie an ſich iſt tragiſch. Sie wühlt das Leben in ſeiner ganzen Rätſelhaftigkeit auf und bringt doch keine Löſung der Lebensrätſel. Darin liegt wie in aller Tragik auch Schuld. „Jede Dichtereriſtenz," ſagt Kierkegaard, „iſt Sünde; die Sünde: daß man dichtet ſtatt zu ſein; daß man ſich nur in der Phantaſie mit dem Guten und Wahren beſchäftigt, ſtatt exiſtenziell danach zu ſtreben, es zu ſein." Schuld iſt es, wenn man in der bloßen Vibration verweilt, wenn man Gefühl für Tat, Verliebtheit für Liebe, Sehnſucht für Hingabe nimmt.

Alle wahre und tiefe Kunſt trägt aber in ſich das Bewußtſein ihrer Grenze, ſie bekennt ſich zu ihrer Schuld, ſie weiß, daß ſie nur eine Raſt am Wege iſt. Im Anblick der Kunſt wird uns bewußt, daß das einzig Vollkommene auf Erden, das einzig Harmoniſche

nur behauener Stein, bemalte Leinwand, bedrucktes Papier, eine schwingende Saite ist.

Nicht das Werk am Kunstwerk ist wichtig, sondern die Wirkung. Schöner Schein entzündet in uns den Sinn für Harmonie und Ganzheit. Das ist die heilige Mission der Kunst, daß sie immer wieder im engen Horizont des Daseins den Sinn für die ewige Bestimmung der Seele weckt.

Wir träumen in den Raststunden unserer Wanderschaft von dem Land der Vollendung, dem wir zustreben. Und nicht nur Traum ist es, sondern tiefe Ahnung, vorauseilende Einsicht.

Und gerade daß es ein Vorlaufendes, Vorläufiges ist, kann uns trösten über den Wandel der Formen. Was tut's, daß die Landschaft sich immer verändert, wenn wir nur die Richtung zur Heimat nicht verlieren. Und wird uns auch die Scheinhaftigkeit der Kunst, ihre spielerische Nichtigkeit zuweilen schmerzlich bewußt, so ist das wie ein Erwachen bei Tagesanbruch. Zu sehen, daß wir in der Herberge und nicht in der Heimat sind, tut weh, aber die Vision der Nacht gibt uns Mut, die neue Tagereise anzutreten.

Dritter Teil:

Einzeldeutungen

I.

Goethe:

Liebe wider Willen.

Ich weiß es wohl und ſpotte viel:
Ihr Mädchen ſeid voll Wankelmut!
Ihr liebet, wie im Kartenſpiel,
Den David und den Alexander;
Sie ſind ja Forcen miteinander,
Und die ſind miteinander gut!

Doch bin ich elend wie zuvor,
Mit miſanthropiſchem Geſicht,
Der Liebe Sklav, ein armer Tor!
Wie gern wär' ich ſie los, die Schmerzen!
Allein es ſitzt zu tief im Herzen,
Und Spott vertreibt die Liebe nicht.

Dem Gedicht fehlt überhaupt alles, was ein Kunſtwerk ausmacht. Wir finden darin weder Anſchauung noch Stimmung. Dazu noch der nüchtern klappernde Rhythmus, die ſaftloſe Wortauswahl, der kommentarbedürftige Vergleich mit dem Kartenſpiel. (Damals hießen die vier Kartenkönige Alexander, Cäſar, David und Karl. Sie waren „Forcen", man konnte ſie nur mit einem Trumpf ſtechen. In gemeines Deutſch überſetzt, heißt jene Anſpielung: Euch Mädchen iſt es gleichgültig, mit welchen Liebhabern ihr zu tun habt. Wenn ihrer zwei nur gleich viel bedeuten, dann ſind euch beide gleich recht. Nach dem perſönlichen Wert fragt ihr nichts.)

Intereſſant iſt es ja, zu wiſſen, wie der junge Goethe, aus Leipzig zurückkehrend, über ſein Verhältnis zu Käthchen Schönkopf dachte. Daß er ſeinen eigenen Wert ſpürte, zeigt der Vergleich mit den Kartenkönigen. Daß ihn Eiferſucht plagte, zeigt ebenderſelbe Vergleich. Daß ihm die ganze Geſchichte ſehr zu Herzen geht, und

daß er vergeblich versucht, sich mit Spott darüber hinwegzusetzen, teilt uns der junge Mann ebenfalls mit. Aber seine Stimmung, die doch in den Briefen an Behrisch mächtig aufbraust, vermag er uns nicht mitzuteilen. Das ganze Gedicht spielt sich eben auf dem Bretterboden des rein logischen Vorstellungsvermögens ab, das noch weiter als die unmittelbare Anschauung vom gefühlsschwangeren Mutterboden der Kunst entfernt ist. Von den anschaulichen Dingen sind nur noch blasse Schatten übriggeblieben, deren geometrische Umrisse an die starren Mauern der Logik geworfen werden, wo man sie miteinander vergleichen kann.

Schon das erste Wort des Gedichtes heißt: Ich weiß. Und die intellektuelle Objektivität äußert sich gleich im zweiten Wort: Ich spotte viel! Dann wird nicht einmal das frische Käthchen Schönkopf persönlich angesprochen; nein, nur im allgemeinen: Ihr Mädchen! Dann kommt die frostige Allegorie vom Kartenspiel. Wie gern hätten wir jene französische Rokokogesellschaft in Leipzig beim Spiel gesehen samt dem Mienenspiel und den Witzworten der jungen Galants! Statt dessen bekommen wir jenen Hinweis auf die Spielkarten; der Dichter kommt einfach vom Papier nicht los!

Nach der verfehlten Anschauung kommt nun die Beschreibung der Stimmung. Wirklich stimmungsvoll der Ausdruck: mit misanthropischem Gesicht! Und die hölzerne Fortsetzung, und am Schluß der Gemeinplatz!

Und nun, etwa sieben Jahre später, das andere Gedicht über die gleiche Stimmung — diesmal handelt es sich um die Liebe zu Lili Schönemann:

Neue Liebe, neues Leben.

Herz, mein Herz, was soll das geben?
Was bedränget dich so sehr?
Welch ein fremdes, neues Leben!
Ich erkenne dich nicht mehr.
Weg ist alles, was du liebtest,
Weg, warum du dich betrübtest,
Weg dein Fleiß und deine Ruh —
Ach, wie kamst du nur dazu!

Fesselt dich die Jugendblüte,
Diese liebliche Gestalt,
Dieser Blick voll Treu und Güte
Mit unendlicher Gewalt?
Will ich rasch mich ihr entziehen,
Mich ermannen, ihr entfliehen,
Führet mich im Augenblick,
Ach, mein Weg zu ihr zurück.

Und an diesem Zauberfädchen,
Das sich nicht zerreißen läßt,
Hält das liebe, lose Mädchen
Mich so wider Willen fest:
Muß in ihrem Zauberkreise
Leben nun auf ihre Weise.
Die Veränderung, ach wie groß!
Liebe! Liebe! laß mich los!

Welch ein Unterschied! Nicht mehr trägt uns ein überlegen-blasierter Jüngling allgemeine Lebensweisheit vor; schon von Anfang an beugt sich der Dichter voll Bangen und Staunen über sein Herz und lauscht in seine Seele hinein. Und wie reißt uns der Rhythmus, der schon im Titel anklingt, in sein drängendes Innenleben. Wie stürmt das Gefühl über die drei „Weg" hin und bricht über die Ufer im Ausruf: Ach, wie kamst du nur dazu!

Durch seine meisterhafte Wortkunst hat uns Goethe in die volle Strömung hineingerissen, wir wissen nicht wie! Und nun kommt die Anschauung. Nur schwache Andeutungen — im heftig bewegten Strom kann kein deutliches Bild entstehen — Jugendblüte ... liebliche Gestalt ... Blick voll Treu und Güte ... alles ist vom Gefühl umflossen.

Und nun, als kleines Drama vorgeführt, das Verhältnis zur Geliebten. Das Wort „Fesselt" am Anfang der Strophe leitet in ein Bild über. Wir sehen einen Gebundenen, der die Flucht ergreifen will und plötzlich von unsichtbaren Banden zurückgerissen wird. In den Worten „entziehen", „ermannen", „entfliehen" erleben wir das Drama in kinematographischer Grellheit mit und stimmen unwillkürlich ein in das verzweifelte „Ach", worauf der Ton müde wie der vergeblich Kämpfende zurücksinkt. Und was

wir nur dunkel empfanden, wird nun völlig anschaulich: das liebe, lose Mädchen ist eine böse Zauberin, die uns wider Willen in ihrem Zauberkreise gefangen hält; das Fädchen ist verzaubert, wir können es nicht zerreißen. Wir stehen völlig in ihrem Bann und können nicht mehr nach unserer Weise leben. Wer gibt aber dem Mädchen solche Macht? Die Liebe! Und das ist eben der Konflikt, daß man loskommen möchte, um frei zu sein, und doch nicht loskommen will, weil man liebt.

Diesen Konflikt sahen wir anschaulich dargestellt im Bild vom gefesselten Mann, wir erleben ihn in der Zusammenstellung der Wörter „liebe, lose" — die gegensätzlichen Eigenschaftswörter werden durch den gleichen Anfangsbuchstaben in ein Gefühl vermengt — und nun, am Schluß, äußert sich der Zwiespalt in der leidenschaftlichen Bitte, deren Erhörung man ja gar nicht wünscht: Liebe! Liebe! laß mich los!

Und nun erst sehen wir, welche wunderbare Steigerung wir miterlebt haben. Am Anfang fühlen wir nur eine unklare Bedrängnis des Herzens. Wir wissen noch nicht recht, um was es sich handelt. Die ganze erste Hälfte des Gedichtes wird beherrscht von Fragezeichen. Die unsichere Strömung des Gefühls wiegt vor. Bemerkenswert ist nun, wie in der zweiten Hälfte mit dem Wachsen der Anschaulichkeit ein Abnehmen der inneren Bewegung verbunden ist. Beim lauten Vortrag spürt jedermann, wie nach der heftig erregten Strömung des Anfangs, die in den drei „Weg" wie in mächtigen Wellen daherkommt, der Ton sinkt und ruhiger wird. Nun können auch die Bilder klarer hervortreten. Mit dem Deutlichwerden des Konflikts wächst aber nur die Erkenntnis seiner Unlöslichkeit. Die Wasser haben sich nur gestaut, um im letzten Ausruf mit höchster Wucht den Damm zu durchbrechen.

Und so haben wir nicht einen Vortrag gehört über unfreiwillige Liebe, wir sind in einen tiefergreifenden Vorgang hineingerissen worden, wir haben die Liebe wider Willen erlebt.

Darum ergreift uns dieses Goethegedicht, weil es Stimmung und Anschauung zusammenschweißt zu einem Erlebnis. Von

Strome des Gefühls mitgeriſſen, haben wir gleichzeitig den Vorgang als Spiegelbild geſehen. Das iſt wirkliche Kunſt.

2.

Goethe:

Geſang der Geiſter über den Waſſern.

Des Menſchen Seele
Gleicht dem Waſſer:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel ſteigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechſelnd.

Strömt von der hohen,
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann ſtäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und, leicht empfangen,
Wallt er verſchleiernd,
Leisrauſchend
Zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmutig
Stufenweiſe
Zum Abgrund.

Im flachen Bette
Schleicht er das Wieſental hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Geſtirne.

Wind iſt der Welle
Lieblicher Buhler;
Wind miſcht von Grund aus
Schäumende Wogen.

Seele des Menſchen,
Wie gleichſt du dem Waſſer!
Schickſal des Menſchen,
Wie gleichſt du dem Wind!

Dieses Gedicht gehört zu den wunderbarsten Offenbarungen menschlichen Geistes. Bei allem Vorwiegen der Anschauung, die sich zur umfassendsten Weltanschauung erweitert und vertieft, strömt doch durch das ganze Gedicht eine leise, heilige Stimmung mit. Es ist wirklich Gesang der Geister über den Wassern, nicht Betrachtung des Geistes über das Wasser.

Zum voraus sei darauf hingewiesen, daß die Stimmung nicht nur in der sprachlich musikalischen Gestaltung liegt — man beachte den Gegensatz des Klippenabschnittes zum Felswandabschnitt, dann wieder die ruhige Klarheit des Wiesentalabschnittes mit seinen vielen a und seinem harmonischen Abschluß (. . . Antlitz — alle Gestirne), außerdem noch die Häufung der W im Wellenabschnitt, und vor allem die Steigerung vom Eingangswort zum Schlußwort: Des Menschen Seele gleicht dem Wasser — Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser! . . . nicht zu reden von der freien metrischen Form, die überall dem Bild und Gefühl folgt ohne Zwang und Leere —; die Stimmung wird ganz besonders angeregt durch das Strömen des Wassers, dem unwillkürlich die Strömung des Gefühls folgt. Wir werden dabei erinnert an die vielen lyrischen Schöpfungen, die von fließenden Wassern singen: Mahomets Gesang, das stürmisch drängende Vorspiel zum vorliegenden Gedicht, An den Mond (Fließe, fließe, lieber Fluß . . .), Hyperions Schicksalslied von Hölderlin (Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen . . .). Das Bild vom Strom ist auch ein beliebter Gegenstand mystischer Kirchenlieder. Es sei auch auf andere äußere Bewegungen verwiesen, die in Gedichten verwendet werden, um das innere Strömen zu wecken und zu begleiten, z. B. das Reiten (Willkommen und Abschied, Bürgers Lenore, Goethes Erlkönig), das Fahren in einem Boot (Auf dem See), in einer Postkutsche (An Schwager Chronos, Lenaus Postillon), überhaupt das Wandern (Der Wanderer, Wanderers Nachtlieder; C. F. Meyer, Ein Pilgrim) usw.

Wenden wir uns nun der Anschauung zu: Wir wissen alle, daß das Gedicht entstand im Anblick des Staubbaches bei Lauterbrunnen.

Das Niedergehen der Waſſer, das Aufwärtsſtreben der Wolkenſchleier wecken im Dichter zunächſt nur ein Geſamtbild: das ewig wechſelnde Aufſteigen und Niederfallen des Waſſers. Und ſo hebt das Gedicht an mit allgemeiner, feierlich erhabener Spruchweisheit:

Des Menſchen Seele
Gleicht dem Waſſer.

Es iſt aber nicht nur Weisheit, kein bloßes Vergleichen. Es liegt in dieſen Worten das Gefühl von der Einheit alles Seienden. Darum wird auch nicht weiter ausgeführt, worin die Seele dem Waſſer gleicht. Daß ſie gleich dem Waſſer die ganze Welt durchdringt und in jedem Weſen lebt, daß der Menſch darum in die tiefe Bruſt der Natur wie in den Buſen eines Freundes ſchauen kann, im ſtillen Buſch, in Luft und Waſſer ſeine Brüder kennen lernt, das alles ſchwingt mit in dem pantheiſtiſchen Grundgefühl, das dieſer mächtige Eingangsakkord erweckt.

Nur eine Beziehung wird ausführlicher dargeſtellt: Wie das Waſſer iſt des Menſchen Seele in beſtändigem Fluß.

Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel ſteigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechſelnd.

Gleich wird allertiefſte Erfahrung im Bilde dargeſtellt: Die Heimat der Seele iſt nicht auf der Erde, vom Himmel kommt ſie, zum Himmel ſteigt ſie. Spitteler ſagt dasſelbe in behutſam-ſinnigen Worten: „Inwendig im Menſchen gibt es etwas, nenne man es Seele oder Ich oder wie man will, meinetwegen X, das von den Wandlungen des Leibes unabhängig iſt, das ſich nicht um den Zuſtand des Gehirnes und um die Faſſungskraft des Geiſtes kümmert, das nicht wächſt und ſich entwickelt, weil es von Anbeginn fertig da war, etwas, das ſchon im Säugling wohnt und ſich zeitlebens gleich bleibt. Sogar ſprechen kann das X, ob auch nur leiſe. Es ſagt, wenn ich ſeinen fremdländiſchen Dialekt recht verſtehe: „Wir kommen von weitem her!“ (Aus meinen früheſten Erlebniſſen.)

Und wieder nieder
Zur Erde muß es....

So ist ein ewiger Wechsel zwischen Himmel und Erde, zwischen Ewigkeit und Vergänglichkeit. Wie großartig wird dieses Hin und Her im Rhythmus der gepaarten Zeilen dargestellt. Scheinbar fehlt der fünften Zeile ihr Gegenstück; doch nein! innerhalb dieser letzten Zeile schwingt die Bewegung noch einmal hin und her, den zwei Worten gewaltigen Nachklang verleihend:

Ewig — wechselnd.

Goethe jedoch ist Realist; wenn auch bei ihm das Gefühl von der hohen Heimat der Seele immer lebendig bleibt, so interessiert ihn doch vor allem der erdgewandte Zug des menschlichen Geistes, und so gibt er uns nun ein plastisches Bild vom Niederströmen des Wassers:

Strömt von der hohen,
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann stäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen
Wallt er verschleiernd,
Leisrauschend
Zur Tiefe nieder.

Kein donnernder Wasserfall, kein wildes Schäumen wird uns zunächst vor Augen geführt: nur ein zart anmutiges Naturbild. Die große Anschaulichkeit des Vorganges, die sanfte Melodie, die Auswahl der Wörter (reine Strahl . . . stäubt er lieblich . . . zum glatten Fels . . . leicht empfangen . . . leisrauschend): alles wiegt uns in eine so fröhlich-heitere und leichte Stimmung ein, daß wir unsere Gefühle dem Bache mitteilen, der uns nun vorkommt wie ein Kind, das leise trällernd einen Bergpfad herunterhüpft, während Wind und Sonne mit seinen lieblich gelockten Haaren spielen.

Nun aber ändert sich plötzlich das Bild:

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmutig
Stufenweise
Zum Abgrund.

Statt des reinen Strahls, der lieblich stäubet, sehen wir den Wassersturz, der unmutig, ruckweise, zum Abgrund schäumet. Auch der Klang der Wörter ist härter geworden. Dem tändelnd-fröhlichen Wesen des Kindes folgt die trotzige Stimmung des Jünglings, dem die Härte der Welt die Seele verwundet.

Und schon wieder ändert sich das Bild:

Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesental hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

Der Fluß hat das ebene Tal erreicht. Etwas von eintöniger Alltäglichkeit tönt wider in den Worten: im flachen Bette schleicht er . . . Doch im glatten See weiden ihr Antlitz alle Gestirne: in der gereiften, ruhigen Seele des Mannes wohnen die ewigen Wahrheiten. Die Ruhe, die das Herz gefunden hat, ist aber unverbürgt. Unberechenbar sind die Mächte, die von außen an die Seele herankommen. Und wenn das Schicksal auch oft wie ein lieblicher Buhler mit dem Menschen spielt, so wühlt es doch manchmal die Seele bis ins Innerste auf:

Wind mischt von Grund aus
Schäumende Wogen.

Zur innern Bewegung kommt also noch äußere Störung. Nie bleibt die Seele ruhig, ewig wechselnd muß der Mensch vorwärts streben. Und diese Erfahrung, die am Anfang gleichsam belehrend angeführt wurde, hat sich jetzt, da wir im Bilde des Stromes ein ganzes Leben durchlebt haben, zu innerer Gewißheit ausgereift, die wir mit tiefer Ergriffenheit aussprechen:

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!

Das Wesen der Seele besteht in fortwährender Verwandlung, und auch das Schicksal trägt dazu bei, daß der Mensch nie zu sumpfig-faulender Ruhe kommt, es rüttelt ihn immer wieder auf. Scheinbar liegt hier reine Anschauung vor, beinahe wissenschaftliche Feststellung; es ist fast, als ob wir eine mathematische Ableitung mit den Worten „was zu beweisen war" abschlössen. Und doch, wie klingt in der Ausrufform dieser zwei Sätze die ganze Fülle von Stimmungen mit, die wir durchgemacht haben; wie durchschüttert uns das Schicksalsgefühl, das den Menschen immer ergreift, wenn er vor den ewigen Tatsachen des Lebens steht.

3.

Goethe:

Wanderers Nachtlied.

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust.

Was von vornherein an diesem Liede auffällt, ist das scheinbare Fehlen jeglicher Anschauung. Erst wenn wir die Überschrift zusammenhalten mit der ersten Zeile des Gedichts, dämmert leise in uns das Bild auf von dem müden Wanderer, der sehnsüchtig seine Blicke zum nächtlichen Himmel emporrichtet. Der Gegensatz des unruhigen Treibens der Erde zur majestätischen Ruhe des bestirnten Himmels ist die Anschauung, aus der die Stimmung des Gedichtes fließt.

Da wir im Gleichnis vom Strome sahen, daß das Verschwinden der Spiegelbilder immer durch ein Stärkerwerden der Strömung verursacht wurde, so dürfen wir hier, wo die Anschauung nur schwach angedeutet ist, erwarten, daß die Stimmung um so stärker hervortreten wird. Dies ist auch wirklich der Fall.

Schon daran erkennen wir die Gewalt des inneren Vorganges, daß wir es in unserm Gedicht mit lauter Gegensätzen zu tun haben. „Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt", das ist ja das Kennzeichen heftiger Gemütserregungen. Und so finden wir in unserm Lied schon in der Grundanschauung den Gegensatz: irdisches Wandern — himmlische Ruhe. Der entsprechende Stimmungsgegensatz ist: doppelt elend — doppelt erquickt. Eine andere Entgegensetzung liegt in der Zeile: Was soll all der Schmerz und Lust?

In der ursprünglichen Fassung des Gedichtes lautete der zweite Vers: „alle Freud und Schmerzen stillest". Daß dieser Gegensatz in der neuen Fassung fallen gelassen wurde, ist allerdings zu begreifen. Wie kann man wünschen, daß auch die Freuden gestillt werden? Goethe wußte aber sehr wohl, was er tat, als er jenes erste Lied schrieb. Seinen damaligen Seelenzustand zeigt uns deutlich ein Brief, den er an die Gräfin Auguste zu Stolberg sandte: „Dank, Gustgen, daß Du aus Deiner Ruhe mir in die Unruhe des Lebens einen Laut herübergegeben hast.

Alles geben Götter, die unendlichen,
Ihren Lieblingen ganz,
Alle Freuden die unendlichen,
Alle Schmerzen die unendlichen ganz.

So sang ich neulich, als ich tief in einer herrlichen Mondnacht aus dem Flusse stieg, der vor meinem Garten durch die Wiesen fließt; und das bewahrheitet sich täglich an mir. Ich muß das Glück für meine Liebste erkennen, dafür schiert sie mich auch wieder wie ein geliebtes Weib."

Wir sehen daraus, daß Goethe Freuden und Schmerzen so tief empfindet, daß es Ruhe für ihn gibt, nur wenn er von beiden erlöst wird. Dem gewöhnlichen Fühlen ist Goethe nun entgegengekommen, indem er „alles Leid und Schmerzen stillest" einsetzte, statt des Bisherigen. Allein die Zeile: „Was soll all der Schmerz und Lust?" zeigt noch immer den gleichen Gegensatz, so daß wir doch die ursprüngliche Fassung als die wahrste anschauen müssen.

Wenn nun in all diesen Gegensätzen sich gleichsam die räumliche Ausdehnung, die Spannweite des Erlebnisses gezeigt hat, so spüren

wir die Kraft seiner zeitlichen Abfolge daran, daß der seelische Vorgang sich nicht gleichmäßig, sondern als deutliche Steigerung entwickelt.

Ganz eigenartig ist nun, wie der Dichter uns diese Steigerung durch innere und äußere Mittel zum Bewußtsein bringen kann.

Kühl, gleichsam logisch konstatierend, hebt das Gedicht an: „Der du von dem Himmel bist" . . . Ein Schwärmer würde beginnen: „Oh du! vom Himmel Kommender!" Dann gerät mit dem ersten Gegensatz die Seele in Schwingung: „Alle Freud und Schmerzen stillest." Nun verstärkt sich aber gewaltig die innere Erregung: „Den, der doppelt elend ist, doppelt mit Erquickung füllest." Freud und Schmerz heben sich nicht gegenseitig auf, sie verdoppeln die innere Unruhe, und im gleichen Maß wächst die Sehnsucht nach Frieden. Die Gegensätze haben sich so erweitert, daß die innere Spannung fast die Seele zerreißt. Ein schmerzlicher Aufschrei durchbricht die begonnene Gedankenkette: „Ach, ich bin des Treibens müde!"

Der Wanderer sinkt mutlos zu Boden, und nur noch zu stummer Frage hebt er die Augen auf: „Was soll all der Schmerz und Lust?" Da erblickt er über sich die milde Pracht des nächtlichen Sternenhimmels. Er fühlt auf einmal wieder, woher ihm Hilfe kommen kann: Süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust. Wunderbar hat Schubert diesen inneren Vorgang in Musik gesetzt. Die leise Sehnsucht der ersten Zeile steigert sich leicht im zweiten Vers. Im folgenden Zeilenpaar liegt der Nachdruck auf dem „doppelt elend", so daß wir den himmlischen Frieden ganz vergessen und nur noch den irdischen Schmerz empfinden, der qualvoll im Ausruf: „Ach!" hervorbricht. Dann sinkt der Ton müde in die Tiefe. Angstvoll steigt nun die Frage auf und mündet endlich in das sehnsüchtige Gebet um Frieden. Als sei ihm schon Erhörung geschehen, steigt zuletzt die Melodie hernieder in den Worten: Komm, ach komm, in meine Brust.

Das Allerwunderbarste ist nun, daß das Goethesche Lied ohne Musik den gleichen Eindruck hervorrufen kann. Der Komponist hat

nur ausgenützt, was schon in der grammatikalischen Form des Gedichtes lag.

Durch einen unerhört feinen Kunstgriff versteht es nämlich der Dichter, die sprachliche Bewegung zu steigern: Drei Relativsätze werden aneinandergefügt, ohne daß wir wissen, welches Beziehungswort ihnen zugrunde liegt. Im Augenblick, wo wir nun das ersehnte Wort erwarten, wird die Spannung fast ins Unerträgliche gesteigert, indem der logische Satzbau durchbrochen wird durch einen Ausrufsatz und einen Fragesatz. Und nun, da man kaum mehr sich zurechtfinden kann in dieser Zerrissenheit, leuchtet das Wort auf, dem man zustrebte: Süßer Friede! Es ist die kürzeste Zeile vom ganzen Gedicht, es übertrifft aber an Gewicht alle andern. Von diesem Wort geht ein Licht aus, das nach vorn und rückwärts alles beleuchtet. Wie in einem Rembrandtschen Gemälde wird das Ganze beherrscht von einer Lichtquelle, von der alle Kraft ausgeht, und in die alle Bewegung zurückflutet.

So fließt alles äußere und innere Leben in diesem Wort zusammen, und in ihm reichen sich auch Himmel und Erde, die am Anfang des Gedichtes so weit voneinander geschieden waren, die Hände. Der menschlichen Sehnsucht, die sich so hoch aufbäumte, kommt die göttliche Gnade entgegen, und so entsteht jene Einheit, die alle Gegensätze aussöhnt, jene Harmonie, die Himmel und Erde verbindet: Frieden!

4.

Goethe:

Auf dem See.

Und frische Nahrung, neues Blut
Saug' ich aus freier Welt:
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält.

Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so gold du bist:
Hier auch Lieb' und Leben ist.

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne;

Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

Schon ein oberflächlicher Blick zeigt uns das gleich starke Vorhandensein der gegensätzlichen Elemente. Auf der einen Seite finden wir alle Merkmale des strömenden Stils: die Welle wieget unsern Kahn, Berge begegnen unserm Lauf, Nebel trinken die Ferne, Morgenwind umflügelt die Bucht, im See bespiegelt sich die Frucht (Belebung des Leblosen); — goldne Träume (Vermischung der Sinnesempfindungen); — schwebende Sterne, türmende Ferne, beschattete Bucht, reifende Frucht (wirkende statt ruhende Beiwörter); — Berge wolkig himmelan, so gold du bist (sonstige sprachliche Verflüssigungen). Auf der andern Seite stellen wir größte Geschlossenheit und Ebenmäßigkeit fest: Je zwei Vierzeiler, die zusammengehören, und in der Mitte ein einzelner Vierzeiler als Höhepunkt des Stückes. Jeder Vierzeiler ist wiederum in sich abgeschlossen, sogar in der einzelnen Zeile ist ein Abklingen hörbar.

Ist diese Begrenztheit der Form ein Zeichen für das Nachlassen der Gefühlskraft, die nun nicht mehr wie in den gewaltigen Rhapsodien die metrischen Formen durchbricht, oder zeigt sie bei gleichbleibender Gewalt des Fühlens die Selbstzucht des werdenden Mannes an? Haben wir hier die „leise Besonnenheit des Apollo", verbunden mit der „göttlichen Trunkenheit des Dionysos"? (Fr. Schlegel in R. Huch, Romantik I, p. 81.) Das wird uns eine eingehendere Untersuchung des Gedichtes sagen.

Wir stellen zunächst fest, daß es sich äußerlich um eine Ruderbootpartie auf dem Zürichsee handelt, innerlich um das Losreißen

des Dichters von der bisherigen Umgebung, die ihn in fruchtlose Konflikte hineinzog und die Stetigkeit seiner Entwicklung gefährdete. Äußerlich ein Naturbild, innerlich der Kampf zweier Welten.

In das erste Vierzeilerpaar klingt, durch leise Kontraste angedeutet, die alte Welt, das romantisch-tolle Frankfurter Leben mit der zwiespältigen Liebe zu Lili Schönemann: Frische Nahrung, neues Blut, freie Welt; Natur, zunächst als Seeweite im Gegensatz zur Stadtenge, sodann als Freiheit im Gegensatz zu gesellschaftlicher Gebundenheit. Das Tempo dieses ersten Vierzeilerpaars entspricht der Hast der Frankfurter Jahre — Sturm und Drang! — treibende Strömung! Das Strömungsgefühl wird, abgesehen von den genannten sprachlichen Erscheinungen, noch besonders verstärkt durch zwei mehr gelegentliche, aber um so stärker wirkende Eigentümlichkeiten: 1. Durch das Einsetzen mit „und", das uns mitten in den Strom hineinreißt. 2. Durch das Mitteilen einer äußern Bewegung: hier, das Fahren auf einem Ruderboot. (Die Welle wieget unsern Kahn im Rudertakt hinauf, und Berge, wolkig himmelan, begegnen unserm Lauf.) Vergl. das Fließen des Wassers im Gesang der Geister über den Wassern in Mahomets Gesang; das Marschieren in Wanderers Sturmlied; das Fahren im Postwagen in Schwager Kronos, das Aufwärtsschweben in Ganymed. In des Wanderers Nachtlied ist die Bewegung im Gegensatz zur ersehnten Ruhe nur im Titel angedeutet.

Zusammenfassend stellen wir im ersten Vierzeilerpaar fest: äußerlich, schnelles Fahren den See hinaus ins Unbegrenzte; innerlich, stürmisches Losreißen aus den alten Verhältnissen und Trachten nach Unabhängigkeit.

Nun kommt das Zwischenspiel. Aus dem treibenden Rhythmus gelangen wir plötzlich in den fallenden, als wäre eine Hemmung da. Die Hemmung wurde schon angedeutet: Berge . . . begegnen unserm Lauf. Unbegrenztes In-die-Höhe-Streben . . . wolkig himmelan . . . romantische Sehnsucht. Aber doch Hemmung, Berge von Schwierigkeiten aller Art. Und was ist die größte Hemmung, die seine Entwicklung zurückstaut? Aug', mein Aug', was sinkst

du nieder? (himmelan — nieder), goldne Träume, kommt ihr wieder? ... Lili Schönemann! — Lili, als das Symbol jener Zerrissenheit: unendliche Leidenschaft — gesellschaftliche Enge. Hier stauen sich die Gegensätze zu dramatischer Wucht. Das Dramatische kommt im Syntaktischen zum Vorschein: Wiederholte Frage — abweisende Antwort. Auch im Gebärdenspiel: Niedersinken der Augen, Verscheuchen des Traumes mit der Hand. Es handelt sich also in diesem mittleren Vierzeiler nicht um eine bloße Einschiebung: der Konflikt, der vorher im Unbewußten lag und nur durch indirekte Andeutungen sich bemerkbar machte, tritt nun an die Oberfläche und fordert dringend eine Entscheidung. Sie erfolgt nun auch. Der Umschwung tritt ein gleichsam an der Achse des Gedichtes, die durch den Wechsel der gepaarten Reime (sonst gekreuzt) verdeutlicht wird. Die zwei Fragen klingen aus im selben weiblichen Reim: nieder? wieder? Und nun kommt mit dem neuen, männlichen Reim die Entscheidung: Weg, du Traum! — Die Zeit des romantischen Schwärmens, des ziellosen Hin- und Herschwankens, der traumhaften Unfruchtbarkeit ist vorbei. Weg, du Traum! Damit ist auch die Liebe zu Lili, die Anhänglichkeit am Alten beseitigt... nicht leichten Herzens. So gold du bist! Hört man da nicht das Herzeleid des Liebenden herausklingen? Und auch im resignierten Sich-Kehren zur neuen Wirklichkeit: Hier auch Lieb und Leben ist. Hinter dem anmutigen Naturbild sahen wir also ein ergreifendes Drama sich abspielen.

Und nun kommt das zweite Vierzeilerpaar, das den fallenden Rhythmus des Zwischenspiels beibehalten hat und so schon im Gegensatz steht zum ersten Vierzeilerpaar.

Und noch einmal finden wir die Hauptgegensätze, nun nicht mehr im Kampf, sondern als Nebeneinander: die romantische Weite als Umkreis, die klassische Beschränkung als Mittelpunkt. Der erste der beiden Vierzeiler ist noch ganz romantisch-flimmernd:

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne.....

Man achte auf die Häufung des Buchstabens e, dessen gestaltlose Weichheit noch unterstrichen wird durch die w in Welle, weiche, schwebende; er gibt auch als der unbestimmteste unter den Vokalen den Eindruck des Unbegrenzten, der Ferne. Türmende Ferne! Liegt darin nicht alle Sehnsucht der Romantiker? Doch die Sehnsuchtswolken lösen sich in weiche Nebel auf. Wir haben uns unmerklich dem Ufer genähert, statt der unbegrenzten Seeweite sehen wir vor uns die geschlossene Bucht, statt der türmenden Ferne — im klaren Seespiegel die reifende Frucht. Am Schluß des ersten Vierzeilers die türmende Ferne, das Ziel des romantischen Träumers; am Schluß des zweiten Vierzeilers die reifende Frucht, das Ziel des klassischen Gestalters.

Nun sind umschlossen
Im engsten Ringe,
Im stillsten Herzen
Weltweite Dinge. (Der Hungerpastor.)

Das tiefste Lebensproblem — „wie wir die Mitgift des Unendlichen in die uns unentbehrliche Geformtheit unser selbst und unserer Welt hineinleiten und dabei doch den Reichtum und die Macht jener bewahren könnten, andrerseits die Form in ihrer Ruhe und Strenge behaupten könnten, ohne daß sie Starrheit und Enge und nichts als bloße Endlichkeit werde" (Simmel) — dieses Problem hat in Goethes Gedicht Melodie und Gestalt bekommen.

5.

Goethe:

Briefe.

Der Dichter gibt in seinen Sprüchen eine heiterernste Übersicht über das menschliche Leben:

„Jedem Alter des Menschen antwortet eine gewisse Philosophie. Das Kind erscheint als Realist; denn es findet sich so überzeugt von dem Dasein der Birnen und Äpfel als von dem seinigen. Der Jüngling, von inneren Leidenschaften bestürmt, muß auf sich selbst merken, sich vorfühlen, er wird zum Idealisten umgewandelt. Dagegen ein Skeptiker zu werden, hat der Mann alle Ursache: er tut wohl, zu zweifeln, ob das Mittel, das er zum Zweck

gewählt hat, auch das rechte sei; vor dem Handeln, im Handeln hat er alle Ursache, den Verstand beweglich zu erhalten, damit er nicht nachher sich über eine falsche Wahl zu betrüben habe. Der Greis jedoch wird sich immer zum Mystizismus bekennen; er sieht, daß so vieles vom Zufall abzuhängen scheint: das Unvernünftige gelingt, das Vernünftige schlägt fehl, Glück und Unglück stellen sich unerwartet ins Gleiche; so ist es, so war es, und das hohe Alter beruhigt sich in dem, der da ist, der da war, und der da sein wird."

Wie Flut und Ebbe sehen wir da die Seele hin und her wogen zwischen dem Festland der Außenwelt und der strömenden Tiefe des Innenlebens. Aus dem instinktiven Gleichgewicht des Kindes heraus, fängt der Knabe (so möchten wir die erste Stufe nennen) an, in die gegenständliche Welt hineinzuwachsen. Die Wirklichkeit der Apfel und Birnen und seiner eignen Person ist sein Haupterlebnis. Das macht ihn zum Realisten. Je mehr aber sein Geist sich ausdehnt und vertieft, desto mehr stößt er sich an den engen Wänden der weltlichen Dinge. Die gestauten Wogen branden nach rückwärts und bestürmen die Seele des Jünglings mit leidenschaftlicher Macht. Er wird zum Idealisten umgewandelt. Doch bald sucht die wachsende Kraft des Geistes äußere Betätigung, und wieder verfangen sich die Ströme der Seele in die Kanäle und Mühlwerke des Festlandes. In zweckbewußtem Handeln betätigt sich der Verstand des Mannes, und ironisch lächelnd schaut er auf das nutzlose Schwellen und Schäumen des ewig unruhigen Meeres zurück. Nach langer äußerer Wirksamkeit stößt aber der Geist wieder an allen Orten auf Grenzen, es ebbt der Greis zurück ins mystische Meer, sich vertiefend in dem, der da war, der da ist, der da sein wird. In einer andern Dimension hat Goethe dieses ewige Hin und Her dargestellt:

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechselnd.

Wir wollen nun an Hand von brieflichen Äußerungen Goethes die einzelnen Lebensalter näher betrachten.

a) Der Knabe.

An die Schweſter Cornelie.

„Leipzig, den 12. 10. 1765.

Liebes Schweſtergen.

„Es wäre unbillig, wenn ich nicht auch an dich denken wollte, *id est*, es wäre die größte Ungerechtigkeit die jemals ein Student ſeit der Zeit, da Adams Kinder auf Univerſität gehen, begangen hätte, wenn ich an dich zu ſchreiben unterließe."

Wie knabenhaft wichtig, ja gar hochtrabend renommierend beginnt dieſer Brief des Sechzehnjährigen! Die ganze Superiorität des männlichen Geſchlechts, die erhabene Weltklugheit eines Studenten im erſten Semeſter klingt ſchon aus den erſten Zeilen!

„Was würdeſt du ſagen, Schweſtergen, wenn du mich in meiner jetzigen Stube ſehen ſollteſt? Du würdeſt *astonish'd* ausrufen: So ordentlich! ſo ordentlich, Bruder! — da! — thue die Augen auf und ſieh! — Hier ſteht mein Bett! da meine Bücher! dort mein Tiſch, aufgeputzt, wie deine Toilette nimmermehr ſein kann. Und dann — aber — ja das iſt was anders. Eben beſinne ich mich. Ihr andern kleinen Mädgen könnt nicht ſo weit ſehen, wie wir Poeten. Du mußt mir alſo glauben, daß bey mir alles recht ordentlich ausſieht, und zwar auf Dichter Parole. Gnug!"

Berichtet der junge Herr wohl zuerſt von ſeinen Gemütszuſtänden, von Heimweh und derlei Sentimentalitäten? Oder ſingt er einen Hymnus auf die Schönheit der umgebenden Landſchaft, auf die ſtrahlende Güte der Mutter Natur? O nein! Seine Stube beſchreibt er. Die Augen muß man auftun. Das Bett, die Bücher, der Tiſch. Und ſchön ordentlich, alles an ſeinem Platz, nicht hingewühlt in romantiſchem Wirrwarr. Der Toilettetiſch wird beſonders erwähnt. Iſt der junge Herr am Ende ein Stutzer, der eitelgefällig ſeine äußere Erſcheinung pflegt? Das würde ganz gut paſſen zum renommierenden Ton ſeiner Briefe. Wie wirft er nicht mit engliſchen und lateiniſchen Brocken um ſich! Man muß doch zeigen, daß man eine allgemeine Bildung hat! Wie brüſtet er ſich mit ſeiner Gelehrſamkeit, mit ſeinen geſellſchaftlichen Anläſſen, ja ſogar mit ſeinem Mittagstiſch.

„Merkt einmal unſer Küchenzettel. Hühner, Gänſe, Truthahnen, Endten, Rebhühner, Schnepfen, Feldhühner, Forellen, Haſſen, Wildpret, Hechte, Faſanen, Auſtern pp. Das erſcheint täglich. Nichts von anderm groben Fleiſch *ut sunt* Rind, Kälber, Hamel pp., das weiß ich nicht mehr, wie es ſchmeckt."

Und im gleichen Brief heißt es: „Ich mache hier große Figur!“ Wir großartig tönt auch das „wir Poeten“ neben dem herablassenden „ihr andern kleinen Mägden“! *Noblesse oblige!* Da man doch in so bevorzugter Stellung lebt, muß man auch den weniger Begünstigten etwas zukommen lassen von der Welt Herrlichkeiten:

„Hier schick ich dir eine Messe (ein Meßgeschenk). — Ich bedanke mich schön. — Gehorsamer Diener, sie sprechen davon nicht.“

Wie weltgewandt, ja eben, in Leipzig lernt man den feinen Schliff, die galanten Manieren!

„Küsse Schmitelgen und Runckelgen von meinetwegen, die lieben Kinder! denen 3 Madels von Stockům mache das schönste Compliment von mir. So weit von Mädgen. Aber noch eins. Hier habe ich die Ehre, keines zu kennen, dem Himmel sei Dank! *Cane pejus et angue turpius.*

Mit jungen schönen W—, doch was geht das dich an. Fort! fort! fort! Gnug von Mädgen.“

Nun geruht der hohe Herr noch an seine vormaligen Freundinnen zu denken. Zwar mit gehörigem Abstand. Die lieben Kinder! Das liegt hinter mir. Dem Himmel sei Dank. Noch ein lateinisches Zitat, eigenhändig vergröbert, muß Distanz schaffen. Vom Mädchen reißt sich stolz der Knabe . . . — In ein andres Kapitel gehören allerdings die jungen schönen Weiber. Man läßt Abgründe von weltmännischen Erlebnissen ahnen. Hat vielleicht schon eine Liebelei begonnen? Auf alle Fälle ist's nur so ein *Passe-temps*. Das geliebte Mädchen ist ein Spielzeug aus Fleisch und Blut, mit dem man gerne großtut, das man aber auch mit Eifersucht quält, weil es einem doch an die Ehre geht, wenn der eigene Besitz anderweitig beansprucht wird. Von Seelenfreundschaft, von duseliger Verschmelzung mit der angebeteten Geliebten will man hingegen nichts wissen. Überhaupt ist uns nichts verhaßter als Schwärmerei! Besonders in religiösen Dingen!

„Denck eine Geschichte vom Hencker! — Ha! Ha! Ha! — lache! — Hr. Claus hat mir einen Brief an einen hiesigen Kaufmann mitgegeben! — Ich ging hin, es zu bestellen. Ich fand den Mann und sein ganzes Haus ganz sittsam! — schwarz und weiß, die Weibsleute mit Stirnläppchen! so seitwärts schielerlich. Ach Schwestergen, ich hätte bersten mögen. Einige Worte in sanfter und demüthiger Stille gesprochen, fertichten mich ab. Ich ging zum Tempel hinaus. Leb wohl.“

Wie grausam zeichnet der Knabe das fromme Milieu! *Cet âge est sans pitié!* Dieser kritische Geist zeigt zunächst, wie stark verstandesmäßig der junge Mensch eingestellt ist. Er hat aber noch tiefere Wurzeln. Wie der Knabe, durch die Wiese gehend, mit Inbrunst seine Rute schwingt und Disteln köpft in Ermangelung eines bessern, so gibt er seinem Kampfinstinkt auf geistigem Boden Ausdruck, indem er hier etwas aussetzt, dort eines liegen läßt. Mit Faust und Spott sich durch die Welt schlagen, das ist des jungen Kämpfers Art!

Und alles das — Renommierlust, Wichtigtuerei, Gesellschaftsgeist, Kampfesfreude — mündet in einen hohen Begriff, dem höchsten Ziel eines echten Knabengemütes: äußere Ehre!

„Nachschrift an den Vater.

Ich werde an den alten Rektor schreiben. Es wird mir nicht schwer fallen. Ich thue jetzt nichts als mich des Lateins befleißen! — Noch eins! Sie können nicht glauben, was es eine schöne Sache um einen Professor ist. Ich binn ganz entzückt gewesen, da ich einige von diesen Leuten in ihrer Herrlichkeit sah, *nil istis splendidius, gravius, ac honoratius. Oculorum animique aciem ita mihi perstrinxit, autoritas, gloriaque eorum, ut nullos praeter honores Professurae alios sitiam. Vale. Vale.*" 'Es gibt nichts glänzenderes, würdigeres und ehrenvolleres. Ihr Ansehn und ihr Ruhm blendete so meine Augen und meine Seele, daß ich nach keinem andern Ziele als einer Professur dürste. Lebe wohl, lebe wohl!)

b) Der Jüngling.

An Auguste Gräfin zu Stolberg.

„Meine Teure — ich will Ihnen keinen Namen geben, denn was sind die Namen Freundinn, Schwester, Geliebte, Braut, Gattin, oder ein Wort, das einen Complex von all denen Nahmen begriffe, gegen das unmittelbaare Gefühl zu dem — ich kann nicht weiter schreiben. Ihr Brief hat mich in einer wundervollen Stunde gepackt. Adieu, gleich den ersten Augenblick!

Ich komme doch wieder — ich fühle, Sie können ihn tragen, diesen zerstückten, stammelnden Ausdruck, wenn das Bild des Unendlichen in uns wühlt. Und was ist das als Liebe! — Mußte er Menschen machen nach seinem Bild, ein Geschlecht, das ihm ähnlich sey, was müssen wir fühlen, wenn wir Brüder finden, unser Gleichniß, uns selbst verdoppelt.

Und so solls weg, so sollen Sie's haben dieses Blatt, obiges schrieb ich wohl vor acht Tagen, unmittelbaar auf den Empfang Ihres Briefs.

Haben Sie Geduld mit mir, bald ſollen Sie Antwort haben! Hier indeß meine Silhouette, ich bitte um die Ihrige, aber nicht in's Kleine, den großen von der Natur genommenen Riß bitt ich.
Adieu, ein herzlichſtes Adieu.

Erfurt d. 26. Jan. 1775 Goethe.

Der Brief iſt wieder liegen blieben, o haben Sie Geduld mit mir. Schreiben Sie mir, und in meinen beſten Stunden will ich an Sie denken. Sie fragen, ob ich glücklich bin? Ja, meine Beſte, ich bin's, und wenn ich's nicht bin, ſo wohnt wenigſtens all das tiefe Gefühl von Freud und Leid in mir. Nichts außer mir ſtört, ſchiert, hindert mich. Aber ich bin wie ein klein Kind. Weis Gott. Noch einmal Adieu."

Kaum zehn Jahre liegen zwiſchen dieſem Brief und jenem, und welch eine Wandlung! Nichts mehr von jener klaren Gegenſtändlichkeit, jener Anpaſſung an äußere Verhältniſſe . . . „Nichts außer mir ſtört, ſchiert, hindert mich." Sieht man die trotzige Gebärde des Jünglings? Was kümmert mich die Welt und ihre Meinung? Liegen nicht alle Schätze in meinem Herzen? Und darum: weg mit allen äußeren Formen. Hie und da muß man ja allerdings in die Geſellſchaft. Im nächſten Brief an Auguſte beſchreibt er einen „Goethe im galonierten Rock, ſonſt von Kopf zu Fuß auch in leidlich konſiſtenter Galanterie, umleuchtet vom unbedeutenden Prachtglanze der Wandleuchter und Kronenleuchter" . . . Aber das iſt nur der „Faſtnachts-Goethe", der wahre Goethe iſt der andere: „im grauen Biber-Frack mit dem braunſeidnen Halstuch und Stiefeln, der in der ſtreichenden Februarluft ſchon den Frühling ahndet . . ." In dieſem Bericht über ſeine äußere Erſchreibung zeigt ſich bereits, daß ſeine Abneigung gegen die ſteife geſellſchaftliche Konvention nur die ſtachlichte Schale für einen ſehr weichen Kern iſt: ſchwärmeriſche Sehnſucht nach der lebendigen Natur. Und dieſe zwei Eigenſchaften ſeines Weſens treten auch in dieſem Brief zutage. Welche Ungeniertheit in der äußeren Form! Adreſſe: An die theure Ungenannte! Und zwar handelt es ſich um eine Gräfin, die er noch nie geſehen hat. Dann einige Zeilen geſchrieben, dann Adieu! Dann wieder weiter geſchrieben und acht Tage liegen gelaſſen! Nun dürfte der Brief abgehen. Nein! Er bleibt wieder zurück. Wieder muß der Schreiber um Geduld bitten. Allerdings

mit einem so zerfahrenen Gesellen ist Geduld vonnöten. Mit Recht vergleicht er sich mit einem kleinen Kinde. Wenigstens hochtrabend ist er nicht.

Aber was sagt er eigentlich in diesem Brief? Den ersten Satz macht er gar nicht fertig: „was sind Nahmen gegen das Gefühl, zu dem — ich kann nicht weiter schreiben". Und doch schreibt er weiter. „Ich fühle, Sie können ihn tragen, dieser zerstückten, stammelnden Ausdruck, wenn das Bild des Unendlichen in uns wühlt." Eigentlich eine merkwürdige Satzbildung. Aber wir verstehen doch, was er meint: Gerade so wenig wie man der unendlichen Strömung seinen Namen aufkleben kann, gerade so wenig läßt sie sich in Worten voll ausdrücken. Nur zerstücktes Stammeln kann von ihr zeugen. Aber der Schreiber fühlt sich mit der Empfängerin durch den geheimen Strom der Begeisterung verbunden, da braucht er nur zu winken, und sie versteht ihn. Was auf so unmittelbare Weise weitergegeben wird, kann natürlich keine äußere Beschreibung, keine sachliche Mitteilung sein. Gefühl und nichts als Gefühl! Das Wühlen des Unendlichen, Glück, Freud und Leid! Jede Einzelempfindung, jede Einzelregung eingetaucht und eingerissen in dem übermächtigen Gesamtgefühl der Einheit . . . Einklang der Seelen, Verschmelzung, Liebe! So umfassend ist dies Gefühl, daß keine Namen es ausschöpfen können: Freundin, Schwester, Geliebte, Braut, Gattin . . .

Mit ähnlicher Wortanhäufung wird in Fausts Bekenntnis jenes andere Gefühl umschrieben, in das sich die Liebesempfindung des Schreibers vertieft:

„Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn das dann, wie du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür. Gefühl ist alles,
Name Schall und Rauch
Umnebelnd Himmelsglut."

Alle Gefühle fließen ineinander. „Wenn das Bild des Unendlichen in uns wühlt . . . und was ist das als Liebe." Und die ganze

Schöpfung wird als notwendige Tat der Liebe erklärt: „Mußte er Menschen machen nach seinem Bild . . .“ Er mußte, weil ihn so sehr danach verlangte, sich in einem Gegenbild zu lieben. So fühlen auch wir göttliches Glück, „wenn wir Brüder finden, unser Gleichnis, uns selbst verdoppelt.“ Der Geliebte ist ein Teil unseres Selbst, und so weitet sich die menschliche Seele in der Liebe zur gesamten Menschheit, zur ganzen Natur, zum Universum, zur Gottheit aus. Für den Liebenden gibt es keine Außenwelt, vom Wimmeln der Würmer bis zum Wehen der Gottheit wird alles hineingezogen ins innere Heiligtum seines Gefühls.

c) Der Mann.

An Charlotte von Stein.

„Rom (Mittwoch) d. 7. Nov. 86.

Laß dich's nicht verdrießen, meine Beste, daß dein Geliebter in die Ferne gegangen ist, er wird dir besser und glücklicher wiedergegeben werden. Möge mein Tagebuch, das ich bis Venedig schrieb, bald und glücklich ankommen, von Venedig bis hieher ist noch ein Stück geworden, das mit der Iphigenie kommen soll, hier wollt ich es fortsetzen, allein es ging nicht. Auf der Reise rafft man auf, was man kann, jeder Tag bringt etwas, und man eilt auch, darüber zu dencken und zu urtheilen. Hier kommt man in eine gar große Schule, wo Ein Tag soviel sagt und man doch von dem Tage nichts zu sagen wagt.

Ein großes Glück ist mir, mit Tischbein zu leben und bey ihm zu wohnen, in treuer Künstlergesellschaft, in einem sichern Hause, denn zuletzt hat ich doch des Wirtshauslebens satt.

Wenn du mit deinem Auge und mit der Freude an Künsten, die Gegenstände hier sehn solltest, du würdest die größte Freude haben, denn man denckt sich denn doch mit aller erhöhenden und verschönernden Immagination das Wahre nicht.

Ich bin recht wohl. Das Wetter ist, wie die Römer sagen, brutto, es geht ein Mittagwind (!Sirocco!) der täglich mehr oder weniger Regen bringt. Mir aber ist diese Witterung nicht unangenehm, es ist warm dabey, wie bei uns im Sommer regnichte Tage nicht sind.“

Nach dem sprudelnden Knaben, dem gärenden Jüngling kommt nun der gesetzte Mann. Ruhig und klar reiht er einen Satz an den andern. Denken und Urteilen sind nun seine Hauptfunktionen. Von der erhöhenden und verschönernden Imagination will er nichts mehr wissen, sie erreicht das Wahre nicht. Deutlich ruht das Schwergewicht auf der Außenwelt: Ein Tag sagt so viel, daß man

nichts vom Tage zu ſagen wagt. Als Schüler fühlt er ſich den äußeren Dingen gegenüber: hier kommt man eben in eine gar große Schule.

Wie die geiſtige Einſtellung iſt auch die Lebenshaltung. Fern ſind die Zeiten der wilden Wanderluſt, der trunkenen Naturſeligkeit. Des Wirtshauslebens iſt Goethe ſatt, ein großes Glück iſt für ihn, in treuer Geſellſchaft, in ſicherm Hauſe zu wohnen.

Und die Grundſtimmung: Ich bin recht wohl. Mit leiſem Schaudern denkt er an die Regentage in ſeiner deutſchen Heimat. Allerlei Geiſtiges miſcht ſich in dieſes Abneigungsgefühl:

„O, wie fühl' ich in Rom mich ſo froh! gedenk' ich der Zeiten,
Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing,
Trübe der Himmel und ſchwer auf meine Scheitel ſich ſenkte,
Farb- und geſtaltlos die Welt um den Ermatteten lag,
Und ich über mein Ich, des unbefriedigten Geiſtes
Düſtre Wege zu ſpähn, ſtill in Betrachtung verſank.
Nun umleuchtet der Glanz des helleren Aethers die Stirne;
Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor:
Sternhell glänzet die Nacht, ſie klingt von weichen Geſängen,
Und mir leuchtet der Mond heller als nordiſcher Tag."

Leſen wir nun unſern Brief zu Ende:

„Rom iſt mir ein zu ſonderbarer und verwickelter Gegenſtand, um in kurzer Zeit geſehen zu werden, man braucht Jahre, um ſich recht und mit Ernſt umzuſehn. Hätte ich Tiſchbein nicht, der ſo lange hier gelebt hat und als ein herzlicher Freund von mir ſo lange mit dem Wunſche hier gelebt hat, mir Rom zu zeigen, ſo würde ich auch das weder genießen noch lernen, was mir in der kurzen Zeit beſcheert zu ſeyn ſcheint; und doch ſah ich zum voraus, daß ich wünſchen werde anzukommen, wenn ich weggehe. Was aber das Größte iſt und was ich erſt hier fühle: wer mit Ernſt ſich hier umſieht und Augen hat zu ſehen, muß ſolid werden, er muß einen Begriff von Solidität faſſen, der ihm nie ſo lebendig ward. Mir wenigſtens iſt es ſo, als wenn ich alle Dinge dieſer Welt nie ſo richtig geſchätzt hätte als hier. Welche Freude wird mirs ſeyn, dich davon zu unterhalten....

Wo man geht und ſteht, iſt ein Landſchafts Bild, aller Arten und Weiſen. Paläſte und Ruinen, Gärten und Wildniß, Fernen und Engen, Häusgen, Ställe, Triumphbogen und Säulen, offt alles zuſammen auf ein Blatt zu bringen. Doch werd ich wenig zeichnen, die Zeit iſt zu koſtbar, ob ich gleich lernen und manches mitbringen werde.

Leb wohl. Grüße die Deinen. Liebe mich. Empfiel mich dem Herzog und der Herzoginn.

Geht ab d. 11. Nov. (1786). G."

Der große Gegenstand, der alle Sinnen des Schreibers erfüllt, ist Rom. In umständlich schweren Sätzen, in denen immer wieder die Wörter „Ernst", „lange Zeit", „lernen" vorkommen, türmt sich die Wichtigkeit der ewigen Stadt vor unsern Blicken auf, und seltsam mag es der Empfängerin des Briefes zu Mut gewesen sein, als sie so greifbar deutlich zu spüren bekam, daß ihre Rolle in des Dichters Leben nun ausgespielt war, und daß ein neuer Inhalt sein ganzes Denken ausfüllte. Wie kann der Grausame so von einer Stadt schwärmen, ohne nur mit einem Wort die geliebte Frau herbeizusehnen!

Psalmartig steigert sich dann der Brief bis zu dem höchsten Begriff, der dem Dichter in Rom zum Erlebnis wird: Solidität. Muß man nicht fast ein wenig lächeln? Da gerät der ehemalige Philisterfresser in Begeisterung für Solidität! Und was ist ihm der Inbegriff der Solidität? Daß er die Dinge dieser Welt nie so richtig geschätzt hätte als hier. Also könnte man auch sagen: Sachlichkeit. Weg mit dem subjektiven Krimskrams! „Völlige Entäußerung von aller Prätention!" „Die Augen Licht sein lassen!" So wird die Seele zum bloßen Vehikel der äußeren Dinge. So bekommt sie „den Ballast, der seiner Existenz die gehörige Schwere gibt." Hört man seinen Seelenkarren, wie er über das Pflaster Roms wegpoltert? Fast bricht er zusammen unter der Ladung: Paläste, Ruinen, Häuschen, Ställe, Triumphbögen und Säulen.. Und um noch besser sich die Dinge anzueignen, lernt er zeichnen: „Die wenigen Linien, die ich aufs Papier ziehe, oft übereilt, selten richtig, erleichtern mir jede Vorstellung von sinnlichen Dingen; denn man erhebt sich ja eher zum Allgemeinen, wenn man die Gegenstände genauer und schärfer betrachtet." Jeder Bezirk seines Lebens muß sich mit Greifbarkeiten füllen. Auch in der Liebe sucht er nunmehr das Körperliche. Wenn die Gegenwart der Geliebten früher den innersten Sinn, das religiöse Gefühl in ihm anregte, so regt sie jetzt den körperlichsten Sinn, den Tastsinn, auf:

„Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Buſens
Formen ſpähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann verſteh' ich den Marmor erſt recht; ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit ſehender Hand."

Wie fern ſind wir von jener ſchwärmeriſchen Innerlichkeit, in deren gewaltig flutenden Rhythmen alles Starre und Äußerliche ſich auflöſte! wie fern aber auch von jener innigreinen Seelenhaftigkeit, die in der prieſterlichen Heilandin Iphigenie zum Bilde wurde! Noch einmal lieſt Charlotte von Stein den Anfang des Briefes, und ganz anders tief und verhängnisſchwer erſcheinen ihr die Worte: „Laß dich's nicht verdrießen, meine Beſte, daß dein Geliebter in die Ferne gegangen iſt . . ."

d) Der Greis.

An Boiſſerée.

„Weimar, den 20. März 1831.

„. . . . . Von mir kann ich nur ſagen, daß ich die geneigte Manifeſtation der moraliſchen Weltordnung nicht genug verehren kann, die mir erlaubt, mich körperlich und geiſtig auf eine Weiſe wiederherzuſtellen, die dem Augenblick allenfalls genug thut. Denn daß die großen Unbilden, die mich in Umgebung und Perſönlichkeit zu Ende des vorigen Jahres überfielen, meine Bezüge gegen die Außenwelt gar ſehr verändern mußten, werden Sie denken. Wenn ich auch innerlich gleich blieb, ſo war es doch eine ſchwere Aufgabe, in Bezügen zu wirken, die ich längſt Andern übertragen hatte. Aus der Stellung des Großvaters zum Hausvater, aus dem Herrn zum Verwalter überzugehen, war eine bedeutende Forderung. Sie iſt gelöſt, und wenn ich ſage, daß Tochter und Enkel ſich ſo betragen, daß man ſich über ihre Fügſamkeit, Zucht und Anmuth, über alles unabſichtliche Zuvorkommen und harmoniſches Uebereinſeyn nicht genug erfreuen kann, ſo iſt noch nicht alles geſagt. Wollte man dieſes Behagen und Betragen nach der Wirklichkeit ſchildern, ſo würde es zwiſchen die Idylle und das Mährchen hineinfallen.

Die letzte Seite bin ich nun veranlaßt, in Ernſt und Scherz mit etwas Wunderlichem zu ſchließen.

Des religiöſen Gefühls wird ſich kein Menſch erwehren, dabei aber iſt es ihm unmöglich, ſolches in ſich allein zu verarbeiten, deßwegen ſucht er oder macht er ſich Proſelyten.

Das letztere iſt meine Art nicht, das erſtere aber hab' ich treulich durchgeführt, und von Erſchaffung der Welt an keine Confeſſion gefunden, zu der ich mich völlig hätte bekennen mögen. Nun erfahre ich aber in meinen alten Tagen von einer Sekte der Hypſiſtarier, welche, zwiſchen Heiden, Juden und Chriſten geklemmt, ſich erklärten, das Beſte, Vollkommenſte, was zu ihrer

Kenntnis käme, zu schätzen, zu bewundern, zu verehren, und, insofern es also mit der Gottheit im nahen Verhältnisse stehen müsse, anzubeten. Da ward mir auf einmal aus einem dunkeln Zeitalter her ein frohes Licht, denn ich fühlte, daß ich Zeitlebens getrachtet hatte, mich zum Hypsistarier zu qualificieren; das ist aber keine kleine Bemühung: denn wie kommt man in der Beschränkung seiner Individualität wohl dahin, das Vortrefflichste gewahr zu werden?

In der Freundschaft wenigstens wollen wir uns nicht übertreffen lassen."

Ein Achtzigjähriger spricht. In einer langen Umschreibung tastet er sich ängstlich-vorsichtig an dem großen Unglück seines Alters vorbei. Die großen Unbilden, die ihn in Umgebung und Persönlichkeit zu Ende des vorigen Jahres überfielen, das ist der tragische Tod seines einzigen Sohnes August. Wie viel muß ein Menschenherz nicht aushalten! „Es scheint, als wenn das Schicksal die Überzeugung habe, man seye nicht aus Nerven, Venen, Arterien und andern daher abgeleiteten Organen, sondern aus Draht zusammengeflochten." (An Zelter.) Und immer noch muß man aufrechtbleiben, um seine Pflichten zu erfüllen. „Die äußere Welt fragt nicht, wo man die Kräfte hernimmt, ihre Forderungen bleiben gleich." (An Marianne von Willemer.) Goethe muß wieder Hausvater und Verwalter werden. Aber das Entgegenkommen seiner Schwiegertochter und seiner Enkel läßt ihn sein neues Dasein als Idylle und Märchen erleben. Wie anmutig reichen sich nicht in diesen zwei Wörtchen Kindheit und Alter die Hände! Kommt nicht auch in den Stil etwas Tänzelndes, als ob ein Großpapa mit seinem Großsöhnchen einen Menuettschritt probierte?

Wie schicksalstief aber tönen die Worte: „meine Bezüge gegen die Außenwelt"! So spricht man nur, wenn man ein „inneres Klostergartenleben" führt. (Brief an Zelter.) Wie schwer für den weltfreudigen Goethe dieser Rückzug ins Innere sein mußte, kann man erst ermessen, wenn man bedenkt, daß er noch vor kaum zehn Jahren sich mit Heiratsplänen trug. Und die Leidenschaft, mit welcher der Siebzigjährige liebte, tobt noch immer in den erschütternden Klängen der Marienbaderelegie. Wie anders wirkt auf ihn die Geliebte als in der früheren Epoche:

„In unſers Buſens Reine wogt ein Streben,
ſich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
enträtſelnd ſich den ewig Ungenannten;
wir heißen's: fromm ſein! — Solcher ſeligen Höhe
fühl ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr ſtehe."

Dieſe myſtiſche Liebe iſt aber darum nicht weniger verzehrend; mit Wertheriſcher Verzweiflung ruft am Schluß des Gedichtes der Liebende aus:

„Mir iſt das All, ich bin mir ſelbſt verloren,
der ich noch erſt den Göttern Liebling war;
ſie prüften mich, verliehen mir Pandoren,
ſo reich an Gütern, reicher an Gefahr;
ſie drängten mich zum gabeſeligen Munde,
ſie trennen mich und richten mich zu Grunde."

Es iſt der endgültig bitterſchwere Abſchied von Liebe, Leben, Jugend . . . Von dieſem Augenblick an werden die Bezüge gegen die Außenwelt langſam aber unerbittlich, unwiderruflich gelockert und abgeſchnitten. O bittres Sterben vor dem Tod! Noch ſchien die Welt voll Abenteuer und unendlicher Verſprechen, nun ſtellt ſich eine harte Mauer neben die andre, der Kloſtergarten ſchließt ſich mählich zum hoffnungsloſen Kerker, zum offenen Grab! Und daß ein ununterbrochenes Totengeläute den Alternden begleite, ſtirbt ein Freund nach dem andern von ihm weg.

Führt aber dieſe Wendung zum Innenleben nicht zu den reichſten Schatzkammern des Geiſtes? Er zählt ſie ſelber auf (Brief an Zelter): „Unbedingtes Ergeben in den unergründlichen Willen Gottes, weitern Überblick des beweglichen, immer kreis- und ſpiralartig wiederkehrenden Erdentreibens, Liebe, Neigung zwiſchen zwei Welten ſchwebend, alles Reale geläutert, ſich ſymboliſch auflöſend." Schneidend bitter tönt nach dieſer ſchönen Aufzählung des Schreibers gezwungen fröhliche Frage: „Was will der Großpapa weiter?" Das ſoll uns davor warnen, nicht allzuſchnell von Goethes Frömmigkeit zu ſprechen. Und wenn er in unſerm Briefe Gott als „die geneigte Manifeſtation der moraliſchen Weltordnung" bezeichnet, ſo dürfen wir das leiſe Lächeln auf dem Geſicht des alten Heiden

von Weimar nicht übersehen. Und auch die Schlußworte werden ausdrücklich als eine wunderliche Mischung von Ernst und Scherz angekündigt. „Des religiösen Gefühls wird sich kein Mensch erwehren." Das ist für ihn allerdings eine unumstößliche Tatsache. Aber die Konfession, die seinem Fühlen entspricht, hat er nie finden können, bis er endlich in seinen alten Tagen von der Sekte der Hypsistarier, der Anbeter des Höchsten, gehört hat, der er sich anschließen möchte, denn, wenn man das Beste und Vollkommenste anbetet, kann man nicht mehr weit von der Gottheit sein. Doch schnell wieder löst er dieses allzu bindende Bekenntnis mit dem Hinweis auf die Beschränkung der Individualität auf und schließt in echt goetheschen Erdennähe: „In der Freundschaft wenigstens wollen wir uns nicht übertreffen lassen."

Täuscht sich aber der Greis nicht selber, wenn er sein religiöses Bekenntnis so scherzhaft vorträgt? Äußert sich in dieser Ironie nicht so sehr die Skepsis des Weltmenschen als die Losgelöstheit des Mystikers, der erkannt hat, daß alle äußern Formen nur Schalen für ein Inneres sind, daß sie also keine absolute Geltung, keinen feierlichen Ernst beanspruchen — man ändert sie eben je nach der Art der Bezüge, die man von innen her zur Außenwelt hat?

Und diese Kälte in seinem äußern Wesen, diese Steifheit der Haltung, diese Härte mancher Altersworte, sind sie wirklich Erstarrungen und Versteinerungen seines Lebens? Sind sie nicht vielmehr die Außenwerke, die das wunderzarte, tiefinnige Strömen der Seele schützen sollen?

Doch auch diese Worte sind zu hart und grob für diese fein gesponnenen Schicksalsdinge; lassen wir lieber noch den Rückertschen Greisengesang leise und nachdenklich daran rühren:

„Der Frost hat mir bereifet — des Hauses Dach:
Doch warm ist mirs geblieben — im Wohngemach
Der Winter hat die Scheitel — mir weiß gedeckt:
Doch fließt das Blut, das rothe, — durchs Herzgemach,
Der Jugendflor der Wangen, — die Rosen sind
Gegangen, all gegangen — einander nach.
Wo sind sie hingegangen? — ins Herz hinab.
Da blühen sie nach Verlangen — wie vor so nach.

Sind alle Freudenſtröme der Welt verſiegt?
Noch fließt mir durch den Buſen ein ſtiller Bach.
Sind alle Nachtigallen der Flur verſtummt?
Noch iſt bei mir im Stillen hier eine wach.
Sie ſinget: Herr des Hauſes, verſchleuß dein Thor,
Daß nicht die Welt, die kalte, bring' ins Gemach.
Schleuß aus den rauhen Odem der Wirklichkeit,
Und nur dem Duft der Träume gieb Dach und Fach.
Ich habe Wein und Roſen in jedem Lied,
Und habe ſolche Lieder noch tauſendfach.
Vom Abend bis zum Morgen und Nächte durch —
Will ich dir ſingen Jugend und Liebes — Ach."

Zum Schluß muß ich bekennen, daß ich mir die Aufgabe leicht machte, indem ich in jedem Lebensalter nur einen Brief als Baſis benutzte. Allerdings beſtätigt die Lebenshaltung Goethes in dem jeweiligen Alter die Folgerungen, die wir aus dem entſprechenden Briefe gezogen hatten. Mit Leichtigkeit aber hätte man auf jeder Stufe entgegengeſetzte Zeugniſſe auffinden können. Das zeigt, wie ſtark polar Goethes Natur war. Daß ſich aber gleichwohl ein deutliches Hin- und Herpendeln zwiſchen den beiden Polen nachweiſen ließ, daß ſich uns ein Rhythmus aufdrängte, der auch in unſerer Entwicklung waltet, das zeigt wiederum, wie in allen Äußerungen des Lebens das Geſetz der Polarität wirkt. In jedem Lebensalter hat der Menſch an beiden Welten teil, nur wendet er ſich mit Vorliebe der einen zu, während die andere mehr im Dunkel bleibt. Aber nach einem gewiſſen Zeitraume verlangt die Seele nach Ergänzung, und langſam verſchiebt ſich dann der Schwerpunkt ... bis aus einer neuen Einſeitigkeit heraus das Pendel zum andern Pole wieder hingetrieben wird.

Könnte ſich der Menſch nicht viel unfruchtbar verlorene Zeit erſparen, wenn er von vornherein zum Hypſiſtarier gegenüber dem Leben würde und in jedem Augenblick die vollkommenſte Frucht eines jeden Lebensalters neben den andern gleichzeitig in ſich auszubilden beſtrebt wäre: die wagemutige Kampfesluſt des Knaben, die leidenſchaftliche Innerlichkeit des Jünglings, die tatkräftige Sachlichkeit des Mannes, die myſtiſche Losgelöſtheit des Greiſes... wenn er vor allem feſthielte an dem ewigen Zweiklange ſeines

Wesens, an dem Wechselspiel von Innenwelt und Außenwelt, von Gott und Natur, von fließendem Geist und fester Form?

„Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen," ruft Goethe im Anblicke von Schillers Schädel aus,

„als daß sich Gott — Natur ihm offenbare,
wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
wie sie das Geisterzeugte fest bewahre!"

6.

Goethe:

Torquato Tasso.

Goethes Schauspiel Torquato Tasso ist ganz auf dem Gegensatz Innenwelt-Außenwelt aufgebaut. Zwei einseitige Vertreter der beiden Welten, der Dichter Tasso und der Diplomat Antonio, treten einander gegenüber. Die drei andern Personen bilden den Übergang zwischen den zwei Extremen: auf der Seite Tassos die Prinzessin, auf der Seite Antonios die Gräfin, in der Mitte der Herzog Alphons. Das ganze Stück bildet gleichsam einen Versuch, beide Welten miteinander zu versöhnen. Im ersten Akt treten die beiden Gegner auf, jeder mit einer Leistung: Tasso mit seiner Dichtung, Antonio mit seinem diplomatischen Erfolg in Rom. Der feindliche Gegensatz zeigt sich jetzt nur in Anspielungen. Im zweiten Akt sucht die Prinzessin zum voraus zu versöhnen. Tasso soll die Freundschaft Antonios gewinnen. Die beiden Männer stehen einander wieder gegenüber: Tasso voll schwärmerischer Hingebung, Antonio kalt, zurückhaltend. Der Weltmann verletzt den Dichter mit Absicht. Tasso zieht den Degen. Der Herzog tritt hinzu. Tasso wird wegen Ziehen des Degens im herzoglichen Palastgebiete mit Zimmerarrest bestraft. Damit sind nun die Gegensätze in ihrer ganzen Schärfe ans Licht getreten. Im dritten Akt werden Vermittlungsvorschläge gemacht. Verhängnisvoll ist, daß die Gräfin ihre eigennützigen Absichten vereinigen will mit der Heilung Tassos. Er soll mit ihr nach Florenz kommen. Wie nun im vierten Akt die Vermittlung

ausgeführt werden soll, merkt Tasso nur das eine, daß er die Prinzessin verlassen muß. Die Raserei in seiner Seele wird dadurch so sehr gesteigert, daß eine glückliche Lösung nicht mehr möglich ist. Im fünften Akt tritt Tasso scheinbar gelassen auf, aber in Gegenwart der Prinzessin bricht die Leidenschaft unaufhaltsam hervor. Er will sie umarmen, und dadurch wird sein Verweilen in diesem Kreise, der für ihn Lebensbedingung ist, zur Unmöglichkeit. Alles verläßt ihn, er hört das Rollen der abziehenden Wagen. Nur noch Antonio bleibt da, und so stehn sich die zwei Männer ein letztesmal gegenüber. Tasso fühlt, daß er im Untergang begriffen ist, und wie ein Ertrinkender hält er sich noch an Antonio fest . . .

so klammert sich der Schiffer endlich noch
am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Um die ganze Handlung und das einzelne Geschehen in ihrer richtigen Bedeutung zu erfassen, gehört noch, daß man sich dem Milieu anpasse, das der Dichter eingangs zeichnet. Naturmilieu: südlicher Frühling in kultivierter Parklandschaft. Etwas Heiteres, Helles liegt auf dem Ganzen, das von vornherein den Schwerpunkt auf die Seite der Außenwelt verlegt. Das Gesellschaftsmilieu wird gekennzeichnet durch das Wort „Bildung", das am Eingang ausgiebig erörtert wird. Es ist die etwas dünne Luft, in der sich eine allzusehr verfeinerte Gesellschaft bewegt. Das Geschehen kann sich darum nicht in gewaltigen, rohen Handlungen abspielen. Das Ziehen eines Degens, ein Kuß sind hier schwere Verbrechen. Man muß sie aber auch in ihrer Bedeutung erfassen: das erstere als Vergehen gegen das Staatsgesetz, das zweite als Übertretung des Sittengesetzes. Auch an diesem fein abgetönten Hintergrund hebt sich die Raserei Tassos besonders störend ab, so daß auch hier die eine Welt im Nachteil ist. Wir haben aber nur die eine Seite des Kunstwerkes beachtet: die Anschauung, das Sichtbare, Erkennbare. Ebenso wichtig ist die andere Hälfte: die Stimmung. Am besten fühlen wir uns in das zauberische Spiel der Gefühlstöne ein, indem wir das Drama in Musik verwandeln. Das heiter durchsichtige Naturmilieu gibt die Grundtonart an, etwa B-dur. Das

gedämpfte, feine Gesellschaftsmilieu deutet weniger auf die zyklopische Art Beethovens, als auf die durchgebildet klare Kunst Mozarts hin.

Mit pastoralen Frühlingsakkorden hebt die Symphonie an. Im Gegensatz der zwei vornehmen Schäferinnen, im Gegensatz der Kränze, die sie winden, werden die beiden Hauptmotive leicht angedeutet, und deren harmonisches Zusammenklingen kündigt gleichsam eine glückliche Lösung an. Nun wird das Tassomotiv vorbereitet, kosend, zärtlich, voll Liebe in den Reden der beiden Frauen — streng und herb, gleichsam als Unterstimme, in den Worten des Herzogs. Das Motiv tritt jetzt in der Hauptstimme auf — in Moll — zaghaft zuerst, dann gesteigert, bis plötzlich im Augenblick der höchsten Empfindung das Gegenmotiv in Dur ertönt. Im zweiten Akt beginnt die Durchführung, die das Hin- und Herwogen der beiden Motive bald in weiblich zarter, bald in männlich harter Variierung zeigt. Der fünfte Akt bringt beide Hauptmotive in äußerster Steigerung; dem musikalischen Effekt zulieb läßt der Künstler sein Stück in oberflächlicher Harmonie ausklingen. Aber zu krankhaft schwach verklingt die Seelenmelodie, das Weltmotiv übertönt doch alles mit seinen gläsern hellen Klängen.

Nachdem wir nun im Inhalt das Widerspiel der beiden Welten sahen, wollen wir versuchen, mit unsren Kategorien die beiden Charaktertypen zu beschreiben.

Zunächst tritt uns der Grundgegensatz entgegen aus dem ergreifenden Bild, in dem Tasso sich selber mit Antonio vergleicht:

„Du stehest fest und still,
Ich scheine nur die sturmbewegte Welle.
Allein bedenk' und überhebe nicht
Dich deiner Kraft! Die mächtige Natur,
Die diesen Felsen gründete, hat auch
Der Welle die Beweglichkeit gegeben.
Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht
Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über."

Tasso die bewegte Welle, Antonio der feste Fels: Strömung und Starrheit!

So wird sich Tasso wohl der Innenwelt und Antonio der Außenwelt zuwenden.

Antonio sagt von Tasso:

„Bald versinkt er in sich selbst, als wäre ganz
Die Welt in seinem Busen, er sich ganz
In seiner Welt genug, und alles rings
Umher verschwindet ihm....."

Und der Herzog warnt ihn dringlich:

„Dich führet alles, was du sinnst und treibst,
Tief in dich selbst. Es liegt um uns herum
Gar mancher Abgrund, den das Schicksal grub,
Doch hier in unserm Herzen ist der tiefste,
Und reizend ist es, sich hinab zu stürzen.
Ich bitte dich, entreiße dich dir selbst!"

Doch vergeblich tönt der Ruf. Wie will man einen Menschen verhindern, dem tiefsten Zuge seines Wesens zu gehorchen!

Tasso antwortet darum auch:

„Ich halte diesen Drang vergebens auf....
Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt.
Das köstliche Geweb' entwickelt er
Aus seinem Innersten und läßt nicht ab,
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen..."

Ein Psychanalytiker würde von Introversionstendenz sprechen, und der gleichbedeutende Ausdruck „Narzissimus" wird auch gleich belegt durch das Bild, das Tasso in der Begeisterung der Dichterkrönung braucht:

„Laßt mich mein Glück im tiefen Hain verbergen,
Wie ich sonst meine Schmerzen dort verbarg.

(Der tiefste Hain ist das räumliche Symbol der Innenwelt.)

Dort will ich einsam wandeln, dort erinnert
Kein Auge mich ans unverdiente Glück.
Und zeigt mir ungefähr ein klarer Brunnen
In seinem reinen Spiegel einen Mann,
Der, wunderbar bekränzt, im Widerschein
Des Himmels zwischen Bäumen, zwischen Felsen
Nachdenkend ruht: so scheint es mir, ich sehe
Elysium auf dieser Zauberfläche
Gebildet....."

In dem Maße, wie er sich der Innenwelt zuwendet, entfremdet er sich der Außenwelt. Ein Sinnbild dieser Entfremdung ist sein Hang zur Verstellung, zur Verkleidung. In seinem letzten Gespräch mit der Prinzessin steigert er sich mit selbstzerstörender Wollust in die Vorstellung, wie er als Bettler vor seiner Schwester, als Gärtner vor der Prinzessin auftreten könnte. Wie sich sein Auffassungsvermögen einschränkt, sieht man an der Art, wie er die Worte der Prinzessin versteht. Sie richtet an ihn den bedeutsamen Warnungsruf:

„Dieser Pfad
Verleitet uns, durch einsames Gebüsch,
Durch stille Täler fortzuwandern; mehr
Und mehr verwöhnt sich das Gemüt und strebt,
Die goldne Zeit, die ihm von außen mangelt,
In seinem Innern wieder herzustellen,
So wenig der Versuch gelingen will."

Tasso hört aus allem nur ein einziges Wort, gerade das gefährlichste:

„O, welches Wort spricht meine Fürstin aus!
Die goldne Zeit....."

„Die Menschen fürchtet nur, wer sie nicht kennt,"

sagt der Menschenkenner Alphons,

„Und wer sie meidet, wird sie bald verkennen.
Das ist sein Fall, und so wird nach uns nach
Ein frei Gemüt, verworren und gefesselt."

Verfolgungswahnsinn ist das Gespenst, das den bedroht, der die Welt verkennt. So träumt er am hellen Tag, sieht überall erbrochene Schlösser, aufgefangene Briefe und Gift und Dolch.

* * *

Antonio weiß, daß er in einer andern Welt lebt als Tasso. Auf den bescheiden-freundlichen Gruß des Dichters antwortet er schroff:

„Du wirst mich wahrhaft finden, wenn du je
Aus deiner Welt in meine schauen magst."

Auch vom Realpolitiker Antonio kann man sagen, was dieser seinem Ideal, dem Papst, nachrühmt:

„Es liegt die Welt so klar vor seinem Blick."

Von Taſſo aber heißt es:

„Sein Auge weilt auf dieſer Erde kaum;
Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur."

Taſſo ſieht nicht wie Antonio die klar umriſſenen und deutlich geſchiedenen Dinge der Welt, die ſich im plaſtiſchen Kunſtwerk am beſten verkörpern, er hört die Natur als Einklang, als Harmonie, als ſtrömende, verſchmelzende, befreiende Muſik.

Und ſo können wir die pſychologiſche Grundlage der beiden Charaktere beſtimmen: Taſſo lebt in der Strömung des Gefühls, Antonio in den feſten Schranken des Verſtandes. Wie leicht Taſſo von der inneren Brandung hingeriſſen wird, können wir jeden Augenblick beobachten. Bald reißt's ihn hinauf zum Wellenkamm, bald ſtürzt er hinab ins Wellental. Wie ihm zur Belohnung für ſein Gedicht ein Kranz aufs Haupt gedrückt wird, verliert er alle Faſſung, er ſteigert ſich in eine ſo fieberhafte Viſion hinein, daß die Gräfin ihm zurufen muß: Erwache! Am beſten ſorgt aber Antonio durch ſein bloßes Auftreten für eine gründliche Ernüchterung. Im folgenden Akt wiederholt ſich der gleiche Vorgang. Raſende Begeiſterung ob dem halben Liebesgeſtändnis der Prinzeſſin, faſſungsloſe Wut ob dem rohen Entgegentreten Antonios. Die leichte Beſtrafung läßt ihn in die ſchwärzeſten Fluten der Weltverachtung ſinken, aber die Gegenwart der Prinzeſſin ſchnellt ihn mit einem Ruck in die roſigſten Wolken. Der letzte Fall iſt abgrundtief und hoffnungslos.

Dieſes Gefühlsleben macht aber Taſſo zum Dichter, „ein Gott gab ihm zu ſagen, was er leide . . . und ſein Gefühl belebt das Unbelebte."

Er lebt auch ganz bewußt in ſeinem Gefühl. Nach Wahrheit verlangt er gar nicht,

„Und irr ich mich an ihm, ſo irr ich gern!
Töricht iſt's....
In allen Stücken billig ſein; es heißt,
Sein eigen Selbſt zerſtören. Sind die Menſchen
Denn gegen uns ſo billig? Nein, o nein!
Der Menſch (— ſoll heißen Taſſo —) bedarf in ſeinem engen Weſen

Der doppelten Empfindung, Lieb' und Haß.
Bedarf er nicht der Nacht als wie des Tags?
Des Schlafens wie des Wachens?"

Und in der Gegenwart der Prinzessin wird es ihm klar:

„Ja, es ist das Gefühl, das mich allein
Auf dieser Erde glücklich machen kann,
Das mich allein so elend werden ließ,
Wenn ich ihm widerstand und aus dem Herzen
Es bannen wollte. Diese Leidenschaft
Gedacht' ich zu bekämpfen, stritt und stritt
Mit meinem tiefsten Sinn, zerstörte frech
Mein eignes Selbst..."

Wie wenig das Gefühl zum eignen Selbst Antonios gehört, sieht man aus seiner fast komischen Hilflosigkeit dem Affekt gegenüber:

„Wenn ganz was Unerwartetes begegnet,
Wenn unser Blick was Ungeheures sieht,
Steht unser Geist auf eine Weile still,
Wir haben nichts, womit wir das vergleichen."

Wo bei andern Leuten die Seele in Schwingung gerät, da steht sie bei Antonio still. Kein Wunder: er sucht vor allem etwas, womit er das Erlebte vergleichen kann. Mit Vergleichen arbeitet nicht das Gefühl, sondern der Verstand. Seine „steife Klugheit" wehrt sich unwillkürlich gegen das Überhandnehmen der Gefühle. Wie er beim Lobe Ariosts sich in so etwas wie Begeisterung hineingesteigert hatte, merkt er plötzlich mit Beschämung seinen Zustand und sucht sich zu entschuldigen:

„Vergebt, wenn ich mich selbst begeistert fühle,
Wie ein Verzückter weder Zeit noch Ort
Noch, was ich sage, wohl bedenken kann;
Denn alle diese Dichter, diese Kränze,
Das selten festliche Gewand der Schönen
Versetzt mich aus mir selbst in fremdes Land."

* * *

So haben wir unsere Hauptgegensätze gefunden: Fließend — fest, Innenwelt — Außenwelt, Ohr — Auge, Gefühl — Verstand. Doch zu eigentlich fruchtbaren psychologischen Erkenntnissen kommen wir erst, wenn wir mit Hilfe der Einzelkategorien die gegensätzlichen Menschen betrachten:

a) Unendlich — Begrenzt.

Die Welt Antonios ist das Begrenzte, Bestimmte. Und so wirkt er auch schon in seinem äußern Auftreten wie etwas Abgeschlossenes, fest Umrissenes.

„Bei dir ist alles Ordnung, Sicherheit,"

sagt zu ihm die Gräfin, und fast scheint sie zu bedauern, daß an ihm nichts zu helfen, zu flicken, zu ergänzen ist.

Wie Antonios Inneres aussieht, sehen wir an der Art, wie er die Menschen beurteilt, was er an ihnen tadelt, an ihnen bewundert. Tasso ist in seinen Augen ein Tagedieb. Vom Papste rühmt er aber:

„In seiner Nähe darf nichts mäßig sein:
Was gelten soll, muß wirken und muß dienen."

Er schaut auf die Größe der Leistung, auf das sichtbare Ergebnis, den praktischen Nutzen:

„Er ehrt die Wissenschaft, sofern sie nutzt....
Er schätzt die Kunst, sofern sie ziert."

Nach Geschäftsrücksichten behandelt man die Menschen:

„Mit fremden Menschen nimmt man sich zusammen,
Da merkt man auf, da sucht man seinen Zweck
In ihrer Gunst, damit sie nützen sollen."

Wenn Antonio Freude hat an der bestimmten Arbeit, so verlangt er auch einen greifbaren Lohn.

„Du wirst an ein Phantom
Von Gunst und Ehre keinen Anspruch machen,"

sagt zu ihm die Gräfin. Nein, wenn er „vom Lorbeer und der Gunst der Frauen" spricht als von zwei Schätzen, die er nie mit einem Menschen teilen will, so meint er damit Realitäten: Macht und Liebesgenuß. Man achte ihn aber um dieser handgreiflichen Art nicht gering; denn wenn er sich an Realitäten im Genuß hält, so kennt er auch die Realitäten des sittlichen Lebens. Sein Ideal ist

„in seiner Pflicht
Beschränkten Grenzen wandeln."

* * *

Wenn Antonio auf die Größe der Leistung sieht, so schaut Tasso auf die Intensität des Lebens. Das ist der ewige Kampf der Qualität gegen die Quantität, der Intensität gegen die Extensität, der Tiefe gegen die Oberfläche. An diesem Gegensatz scheitern Freundschaften, staut sich das gegenseitige Verständnis der Menschen. Die einen sehen den Gehalt in der vollbrachten Leistung, das ist für sie das Kriterium, der Maßstab des Wertes. Die andern den Gehalt in der Lebendigkeit, in dem Zauber der Persönlichkeit. Die einen besitzen eine sichere Tafel, an der sie den Wert der Dinge und Menschen ablesen; die andern lauschen auf „den reinen stillen Wink des Herzens".

„Ganz leise spricht ein Gott in unserer Brust,
Ganz leise, ganz vernehmlich, zeigt uns an
Was zu ergreifen ist und was zu fliehn."

Die einen sehen die Wahrheit in den logischen Gewißheiten der Vernunft, die andern in der Macht des Gemütes. Tasso fragt sich in der Erregung, in die ihn die Gegenwart der Geliebten versetzt hat:

„Ist's Raserei? Ist's ein erhöhter Sinn,
Der erst die höchste, reinste Wahrheit faßt?"....

Sein Geist schweift ins Unendliche. Das Greifbare hält ihn nicht auf, das Tatsächliche ist ihm nur ein Sprungbrett ins Unbegrenzte, Wunderbare.

„Er scheint uns anzusehn (— sagt die Gräfin —) und Geister mögen
An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen."

Er wirkt im Unsichtbaren und unsichtbar ist auch sein Lohn.

„Denn ein Verdienst, das außerirdisch ist,
Das in den Lüften schwebt, in Tönen nur,
In leichten Bildern unsern Geist umgaukelt,
Es wird dann auch mit einem schönen Bilde,
Mit einem holden Zeichen nur belohnt;
Und wenn er selbst die Erde kaum berührt,
Berührt der höchste Lohn ihm kaum das Haupt."

Aber auch dieser höchste Lohn, der Lorbeerkranz, ist ihm zu greifbar nah. Er ruft nach der Dichterkrönung die Götter an:

„O, hebt ihn auf, ihr Götter, und verklärt
Ihn zwischen Wolken, daß er hoch und höher
Und erreichbar schwebe! daß mein Leben
Nach diesem Ziel ein ewig Wandeln sei!"

Wenn der Lorbeerkranz genügt, um ihn in die rasendste Begeisterung zu versetzen, so braucht es nur eine leichte Strafe, um ihn in die wildeste Verzweiflung zu stürzen. Nicht das Körperliche, das Sichtbare ist ihm ja wichtig, die Bedeutung ist's, worauf er schaut.

„Das, was geschehn ist, kränkt mich nicht so tief;
Allein das kränkt mich, was es mir bedeutet."

Überall sieht er die Bedeutung, die ihn freut, Absicht, die ihn verstimmt. Alles wird ihm zum Symbol, zum Sinnbild, zum bloßen Bild, dessen Wert nicht in seinem materiellen Gehalt, sondern in dem tiefern Sinn liegt, den ihm das Gefühl gibt. Die Gegenwart kann solch einem Menschen nicht die mächtige Göttin sein, in die Zukunft schaut ewig unbefriedigt seine Sehnsucht, seine Hoffnung.

„Wohl ist sie schön, die Welt! In ihrer Weite
Bewegt sich so viel Gutes hin und her.
Ach, daß es immer nur um einen Schritt
Von uns sich zu entfernen scheint
Und unsre bange Sehnsucht durch das Leben
Auch Schritt vor Schritt bis nach dem Grabe lockt!"

Solche geistige Losgelöstheit hat etwas Begeisterndes; wenn sich aber das Nievollendetsein im Körperlichen zeigt, so entsteht eine unangenehme Mischung. Tasso hat etwas ewig Jünglingsmäßiges, endlos Schwankendes, Unsicheres, Unfertiges, Wesenloses, das uns widerstrebt. Wir sehen diese Eigenheit schon an seinem Gang.

„Schon lange seh' ich Tasso kommen (— sagt die Prinzessin —), langsam
Bewegt er seine Schritte, steht bisweilen
Auf einmal still, wie unentschlossen, geht
Dann wieder schneller auf uns los und weilt
Schon wieder."

Und Tasso spricht die Prinzessin an:

„Unsicher folgen meine Schritte dir,
O Fürstin, und Gedanken ohne Maß
Und Ordnung regen sich in meiner Seele."

Ordnung und Sicherheit dürfen wir bei ihm nicht suchen.

„Immer fehlt es ihm
An Geld, an Sorgsamkeit. Bald läßt er da
Ein Stück, bald eines dort. Er kehret nie
Von einer Reise wieder, daß ihm nicht
Ein Drittel seiner Sachen fehlte."

Das unfertig Schwankende zeigt sich auch in seiner Arbeitsweise.

„Er kann nicht enden, kann nicht fertig werden,
Er ändert stets, ruckt langsam weiter vor,
Steht wieder still, er hintergeht die Hoffnung."

Weil Tasso unbewußt den Mangel an Abgeschlossenheit als Charakterfehler empfindet, verletzt ihn jede Kritik besonders schwer. Er fühlt zu sehr, wie sie berechtigt ist; denn seine äußere Fassungslosigkeit verhindert ihn, teilhaftig zu werden des Segens der inneren Unbegrenztheit.

b) Einheit — Vielheit (Teilbarkeit, Scheidung).

Antonio ist nicht nur der „Mann, der Männer unterscheidet", sondern auch derjenige, der die Dinge wohl voneinander zu trennen weiß.

„Er sieht das Kleine klein, das Große groß."

Darum „liegt die Welt so klar vor seinem Blick". Deutliche Scheidungen, klare Teilungen, bestimmte Abstände bei Menschen und Dingen, das gibt den sichern Überblick dem, der in der Welt wirken muß.

Er nimmt's darum nicht leicht mit gesellschaftlichen Schranken. Wie geringschätzig spricht er von Tasso:

„Ein armer Edelmann hat schon das Ziel
Von seinem besten Wunsch erreicht, wenn ihn
Ein edler Fürst zu seinem Hofgenossen
Erwählen will und in der Dürftigkeit
Mit milder Hand entzieht."

Wie ärgert er sich an der Ehrung, die Tasso erfahren:

„Wer angelangt am Ziel ist, wird gekrönt,
Und oft entbehrt ein Würd'ger eine Krone.
Doch gibt es leichte Kränze, Kränze gibt es
Von sehr verschiedner Art: sie lassen sich
Oft im Spazierengehn bequem erreichen."

Wir sahen schon, wie er sich wehrt, seine höchsten Schätze, Ehre und Frauengunst, mit andern zu teilen. Er lebt eben in der Außenwelt, da gilt der Satz vom Widerspruch: Wo A ist, kann nicht B sein. Seinen Platz an der Sonne muß man in rücksichtslosem Kampfe erobern, und wer im Wege steht, der muß weichen.

„Du bringst uns Krieg statt Frieden; (— sagt Leonore zu Antonio —) scheint es doch
Du kommst aus einem Lager, einer Schlacht,
Wo die Gewalt regiert, die Faust entscheidet."

Und vor allem in der Liebe gibt's kein Teilen. Seine Liebe ist gerade eine „Liebe, — die sich des Gegenstands bemeistern will, — ausschließend ihn besitzen, eifersüchtig — den Anblick jedem andern wehren möchte". Jedes Wort ist hier eisernen Klanges voll: Gegenstand, bemeistern, ausschließend, besitzen, eifersüchtig, Anblick wehren. Des Weltmenschen brennendste Leidenschaft ist immer die Eifersucht.

* * *

Aber Tasso, von dem das alles verneinend gesagt wird, vermag wohl Geschiedenes zu verschmelzen. Seine Liebe ist eine andere.

„Uns liebt er nicht (— sagt die Gräfin —),
Aus allen Sphären trägt er, was er liebt,
Auf einen Namen nieder, den wir führen,
Und sein Gefühl teilt er uns mit; wir scheinen
Den Mann zu lieben, und wir lieben nur
Mit ihm das Höchste, was wir lieben können."

Das ist platonische Liebe in ihrer trivialen und in ihrer erhabenen Bedeutung. Liebe, die das hohe Ideal erstrebt, nicht nach körperlichem Genuß dürstet. Liebe ist für Tasso der Sinn des Lebens. Seelische Verschmelzung, nicht nur mit geliebten Menschen, sondern mit der ganzen Welt, ist ihm innerstes Bedürfnis. Im Gefühl erfaßt er alles als Zusammenklang, als Harmonie. „Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt." Was sonst Gegensatz ist, schmilzt er sogar zur Einheit: „reizend Leid, selge Schwermut". Wie die Dinge, schmelzen sich ihm alle Gefühle in eins zusammen. So kann er mit voller Seele in Pauli Jubelruf einstimmen: „Uns

aber bleibet Glaube, Liebe, Hoffnung, aber die Liebe, ist die Größte unter ihnen."

Leider schmilzt er aber in seine religiöse Anbetung etwas hinein, das nicht damit verschmolzen werden darf: seine unbewußte sinnliche Liebe. Auch auf diesem Gebiet mengt Tasso das Äußere mit dem Inneren. Seine Liebe zur Prinzessin ist nicht eine opferfreudige Seelengemeinschaft. Im Rausche des Gefühls reißt er sie plötzlich an sich und will sie umarmen. Dieses Durchbrechen der körperlichen Schranken ist ein verhängnisvoller Fehler, der seinen endgültigen Untergang besiegelt. Wir können oft Ähnlichem begegnen. Der einseitige Mystiker, der ganz in seinen seelischen Kategorien lebt, verliert oft das Gefühl für die Realitäten der körperlichen Scheidungen und glaubt, über alles hinweg seinen Einheitsdrang verwirklichen zu können. Das ist der geheime Fehler, an dem alle Kommunismusversuche scheitern, und seien sie von noch so reinen Menschen unternommen. Daran krankte auch Tolstoi, der meinte, gleichzeitig Graf und Bauer sein zu können. „In seiner Pflicht beschränkten Grenzen wandeln", . . . wie schwer ist es dem Mystiker, dies einfache Antoniowort zu verwirklichen!

c) Freiheit — Gesetzmäßigkeit (Normalität).

Der Mensch, der die Welt beherrschen will, muß ihre Gesetze kennen, er muß sich selbst zuerst beherrschen. Ein Mann des Gesetzes und des Maßes ist Antonio. Autorität ist ihm ein heiliger Begriff.

„Es ist kein schönrer Anblick in der Welt,
Als einen Fürsten sehn, der klug regiert;
Das Reich zu sehn, wo jeder stolz gehorcht."

Wie wichtig ist für Antonio die geringe Verletzung des Gesetzes, die Tasso durch das Ziehen des Degens im Palastgebiet beging!

„Hier diese Mauern (— sagt er zum Herzog —) haben deine Väter
Auf Sicherheit gegründet, ihrer Würde
Ein Heiligtum befestigt, diese Ruhe
Mit schweren Strafen ernst und klug erhalten;
Verbannung, Kerker, Tod ergriff den Schuldigen.

Da war kein Anſehn der Perſon, es hielt
Die Milde nicht den Arm des Rechts zurück;
Und ſelbſt der Frevler fühlte ſich geſchreckt;
Nun ſehen wir nach langem, ſchönem Frieden
In das Gebiet der Sitten rohe Wut
Im Taumel wiederkehren."

Das Gebiet der Sitten, die kultivierte Geſellſchaft, das iſt die Welt, in der ſich Antonio wohl fühlt. Allein er will nicht nur außen Maß und Geſetz ſehen, ſein Inneres iſt auch gebändigt. Er entſchuldigt ſich bei der Gräfin, daß er ſich hat gehen laſſen:

„Ja, mich verdrießt — und ich bekenn es gern —
Daß ich mich heut ſo ohne Maß verlor."

Was ihm an Arioſt ſo ſehr gefällt, iſt, daß er „im ſchönſten Takt ſich mäßig hält".

* * *

Und nichts rügt er an Taſſo ſo hart als ſeine Unmäßigkeit, ſeine Geſetzloſigkeit in allen Dingen. Mit klugen Worten warnt er ihn:

„Es iſt wohl angenehm, ſich mit ſich ſelbſt
Beſchäft'gen, wenn es nur ſo nützlich wär.
Inwendig lernt kein Menſch ſein Innerſtes
Erkennen; denn er mißt nach eignem Maß
Sich bald zu klein und leider oft zu groß.
Der Menſch erkennt ſich nur im Menſchen, nur
Das Leben lehret jedem, was er ſei."

Einem Menſchen wie Taſſo von Maß reden, iſt aber, wie einem Blindgebornen von Farben ſprechen.

„Frei will ich ſein (— ſagt Taſſo —) im Denken und im Dichten,
Im Handeln ſchränkt die Welt genug uns ein."

Er beſtrebt ſich darum, loszukommen von den Banden der Geſellſchaft. Schwer tadelt der Fürſt:

„Es iſt ein alter Fehler, daß er mehr
Die Einſamkeit als die Geſellſchaft ſucht."

Aber eben in der Einſamkeit findet der Dichter jene innere Freiheit, die ihm erlaubt, ohne alle Nützlichkeitsmaßſtäbe und Geſellſchaftszwecke eine neue Welt zu ſchaffen. Gerade das macht ihn zum Dichter.

„Oft adelt er, was uns gemein erſchien,
Und das Geſchätzte wird vor ihm zu nichts.
In dieſem eignen Zauberkreiſe wandelt
Der wunderbare Mann....“

Wo der Geiſt iſt, da iſt Freiheit.

Leider bewahrt auch hier der Dichter nicht die Reinheit ſeines innern Lebens.

„Er beherrſcht
So wenig ſeinen Mund als ſeine Bruſt.“

In allen äußerlichen Dingen ſehen wir die gleiche Schrankenloſigkeit.

„Die erſte Pflicht des Menſchen, Speiſ' und Trank
Zu wählen, da ihn die Natur ſo eng
Nicht wie das Tier beſchränkt, erfüllt er die?
Und läßt er nicht vielmehr ſich wie ein Kind
Von allem reizen, was dem Gaumen ſchmeichelt?
Wann miſcht er Waſſer unter ſeinen Wein?
Gewürze, ſüße Sachen, ſtark Getränke,
Eins um das andre ſchlingt er haſtig ein,
Und dann beklagt er ſeine trüben Sinne,
Sein feurig Blut, ſein allzu heftig Weſen
Und ſchilt auf die Natur und das Geſchick.“

Antonio ſieht darin die Quelle aller Übel:

„Es iſt gewiß, ein ungemäßigt Leben,
Wie es uns ſchwere, wilde Träume gibt,
Macht uns zuletzt am hellen Tage träumen.“

Mit dieſem Mangel an äußerm Maß hangen zuſammen ſeine Überſpanntheiten, ſein Schwanken in Extremen, ſein krankhafter Unabhängigkeitstrieb, ſein Mangel an Selbſtbeherrſchung.

„Erlaubt iſt, was gefällt!“ Mit dieſer gefährlichen Löſung wird überhaupt jeder Neigung freien Lauf gelaſſen. Jedes Hindernis wird umgangen, jede Anſtrengung vermieden. Und da nur in außenweltlicher Betätigung der Willen geübt wird, geht er ſolchen Menſchen überhaupt verloren und die ganze Kraft der Seele verpufft in leerem Feuerwerk.

Doch die willenloſen Schwärmer glauben, daß es einen Erſatz für Willenskraft gibt, ſie glauben an Zauberei, ſie ſind bewußte oder unbewußte Magier.

„Auf einmal, wie ein unbemerkter Funke
Die Mine zündet, sei es Freude, Leid,
Zorn oder Grille, heftig bricht er aus:
Dann will er alles fassen, alles halten,
Dann soll geschehn, was er sich denken mag;
In einem Augenblicke soll entstehn,
Was jahrelang bereitet werden sollte,
In einem Augenblick gehoben sein,
Was Mühe kaum in Jahren lösen könnte.
Er fordert das Unmögliche von sich,
Damit er es von andern fordern dürfe.
Die letzten Enden aller Dinge will
Sein Geist zusammenfassen; das gelingt
Kaum einem unter Millionen Menschen,
Und er ist nicht der Mann."

Tasso ist hier nur der Genosse anderer Mystiker, die meinen, mit derselben Freiheit, die sie in ihrem Innern spüren, auch in der Außenwelt mit Umgehung der Naturgesetze walten zu können. So meint auch Faust, wie sein Geistesgenosse Paracelsus, mit Magie die Natur überlisten zu können. Wohl gibt es Wunder, aber sie spielen auf ihrem eigenen Boden, und nicht Leute wie Tasso sind es, denen sie gelingen.

* * *

Wenn wir auf diese Ausführungen zurückblicken, in denen wir das Wesen der gegensätzlichen Charaktertypen festzustellen suchten, so können wir uns eines unangenehmen Eindrucks nicht erwehren. Keiner dieser zwei Männer erfreut uns; wenn Antonio durch seine klapperdürre Harthölzigkeit abstößt, so widerstrebt an Tasso das ewig Unfertige, widersprechend Unklare, unfruchtbar Aufgelöste. Ist es ein Zufall, daß es bei den zwei Frauen, die ja die gleichen Gegensätze darstellen — die Prinzessin ist ein weiblicher Tasso, die Gräfin ein weiblicher Antonio —, keine störende Einseitigkeit zutage tritt? Die weltfreudige Eigennützigkeit und Betriebsamkeit der Gräfin ist gemildert durch Liebenswürdigkeit, Mitgefühl und tiefes Menschenverständnis; die zarte Seelenhaftigkeit der Prinzessin wird gefaßt durch absolute Anerkennung der gesellschaftlichen und

ſittlichen Normen. Erlaubt iſt, was gefällt, ſagt Taſſo; die Prinzeſſin: Erlaubt iſt, was ſich ziemt. Unermüdlich mahnt ſie den Dichter zur Mäßigung und Selbſtzucht. Sie unterſcheidet in ihrer Liebe mit frauenhafter Feinheit zwiſchen ſinnlichem und ſeeliſchem Bereich. Dem Körperlichen gegenüber iſt in ihren Verhältniſſen nur das eine möglich: Entſagung. Nichts iſt erſchütternder als ihr Geſpräch mit der Gräfin, in dem ſie die Gewalt ihrer Liebe ahnen läßt und den abgrundtiefen Schmerz über die Trennung von Taſſo. Wie groß und einſam ſteht nach alledem die Entſagende vor uns da! Hier ſieht man jenes wunderbare Gleichgewicht von innerer Lebendigkeit und äußerem Maße, jene Fähigkeit, im Körperlichen die körperlichen Wege zu erkennen, im Seeliſchen die ſeelischen Kräfte zu betätigen, die das Geheimnis jeder tief gegründeten und wahren Perſönlichkeit iſt. Und ſeltſamerweiſe kommt uns die Prinzeſſin gar nicht als ſeltner Einzelfall vor. Sind wir es nicht gewohnt, an den Frauen zu ſehen, daß jene zwei Teile des menſchlichen Weſens — ſtatt hin und her zu ſchwanken wie bei dem heftig einſeitigen Männergeſchlecht — „in gleichen Schalen ſtille ruhn"?

Und im Munde einer Frau finden wir das Wort, das mit plötzlicher Helle das trübverworrene Wechſelſpiel der menſchlichen Beziehungen beleuchtet. Die Gräfin ſagt von den zwei Widerſachern:

„Zwei Männer ſind's, ich hab es lang gefühlt,
Die darum Feinde ſind, weil die Natur
Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte."

Der Anſtoß zur tragiſchen Entwicklung in unſerm Schauſpiel iſt das Auftreten Antonios. Solange Taſſo umgeben war von verſtehenden, nachſichtigen Freunden, konnte er im ungetrübten Gefühle des eigenen Wertes leben. Nun tritt Antonio auf und entwirft ein glänzendes Bild von der tätigen Welt, die er in Rom fand. Das iſt's, was Taſſo aus allen Himmeln ſeiner Begeiſterung herunterreißt. Er ſagt es kurz darauf der Prinzeſſin:

„Ich will dir gern geſtehn, es hat der Mann,
Der unerwartet zu uns trat, nicht ſanft
Aus einem ſchönen Traum mich aufgeweckt;

Sein Weſen, ſeine Worte haben mich
So wunderbar getroffen, daß ich mehr
Als je mich doppelt fühle, mit mir ſelbſt
Aufs neu in ſtreitender Verwirrung bin."

Der Zwieſpalt, in dem er lebt, wird ihm nun bewußt. Und alles, was ihm ſonſt das Höchſte war, zerfließt ihm jetzt zu nichts:

„Begierig horcht' ich auf, vernahm mit Luſt
Die ſichern Worte des erfahrnen Mannes;
Doch, ach! je mehr ich horchte, mehr und mehr
Verſank ich vor mir ſelbſt, ich fürchtete,
Wie Echo an den Felſen zu verſchwinden,
Ein Widerhall, ein Nichts, mich zu verlieren."

Und nun wachen auch frühere Erlebniſſe auf, in denen er ſich vor der Welt gedemütigt fühlte. Die Erinnerung an das glänzende Turnier, das er bei ſeiner Ankunft in Ferrara erlebte, blendet ihn derart, daß er ausruft:

„O, laß mich einen Vorhang vor das ganze
Mir allzu helle Schauſpiel ziehen, daß
In dieſem ſchönen Augenblicke mir
Mein Unwert nicht zu heftig fühlbar werde."

Der Prinzeſſin gelingt es, ſein Selbſtbewußtſein wieder zu wecken, indem ſie andeutet, wie wertvoll er ihr iſt; aber Antonio tritt wieder auf, Taſſo wird direkt angegriffen, mit Spott übergoſſen: „übereilter Knabe", „welch hoher Geiſt in einer engen Bruſt"; zuletzt wird der Dichter wegen einer Geringfügigkeit beſtraft. Voll Verzweiflung ruft er aus: „Hat nicht die Ankunft dieſes Manns allein — Mein ganz Geſchick zerſtört in einer Stunde?"

Aber auch Antonio wird durch Taſſo aus der Faſſung gebracht. Wie jeder einſeitige Menſch krankt auch er an einem innern Zwieſpalt. Der Zwieſpalt in des Weltmenſchen Seele iſt allerdings weniger leicht zu erkennen als beim Myſtiker. Das Seeliſche läßt ſich leichter verdrängen als das Körperliche. Und während der Myſtiker den tiefempfundenen Zwieſpalt durch ſeinen Einheitsdrang zu überbrücken ſucht, wirkt beim Weltmenſchen die innere Sehnſucht nur im Verborgenen. Sie äußert ſich in jener umgekehrten Zauberei, jener Sucht, Inneres durch Äußeres, Freies durch Mecha-

niſches, Einheit durch Zuſammenſetzung, Schöpfung durch Nachahmung zu erreichen.

„Ein ſolcher Mann verzeiht dem andern wohl
Vermögen, Stand und Ehre; denn er denkt,
Das haſt du ſelbſt, das haſt du, wenn du willſt,
Wenn du beharrſt, wenn dich das Glück begünſtigt.
Doch das, was die Natur allein verleiht,
Was jeglicher Bemühung, jedem Streben
Stets unerreichbar bleibt, was weder Gold,
Noch Schwert, noch Klugheit, noch Beharrlichkeit
Erzwingen kann, das wird er nie verzeihn.
Er gönnt es mir? Er, der mit ſteifem Sinn
Die Gunſt der Muſen zu ertrotzen glaubt.
Der, wenn er die Gedanken mancher Dichter
Zuſammenreiht, ſich ſelbſt ein Dichter ſcheint?"

Der innere Zwieſpalt läßt ſich aber auch erkennen an der Gereiztheit, mit der der Weltmann dem ſeeliſcheren Menſchen begegnet. Die „Qual des engen Neids": iſt das nicht nur der Schmerz über die eigne Einſeitigkeit?

Es bleibt etwas Unbefriedigendes im Ausklang dieſes ſo harmoniſchen Werkes. Trotz aller zarten Vermittlung durch die Frauen kann es keinen reinen Akkord geben, wir hängen ewig zwiſchen den zwei Polen. Die Polarität wird immer, wenn der Richtungsſinn zurückgeht, allherrſchend. In dieſem Stück iſt das Normative wunderbar verkörpert in der Prinzeſſin. Aber warum iſt ſie ſo ſchwach, ſo krank? Iſt vielleicht die Erinnerung an Frau von Stein hier unbewußt lebendig? Die Frau, die „Mäßigung tropfte dem heißen Blute", gehört nun zum verblaſſenden Norden. Andre Sterne ſtehn an Goethes Himmel. Auch die Innerlichkeit Taſſos erſcheint ihm jetzt als Krankheit. Taſſo und die Prinzeſſin gehören der Vergangenheit an. Aber die Gegenwart iſt noch nicht vollebendig geworden. So ſchwankt der Dichter hin und her zwiſchen ſchmerzlich-ſüßem Abſchied und banger ſehnender Erwartung. Der Winter iſt vorbei. Der Frühling noch nicht da. Dieſe ſchwebende Stimmung zwiſchen zwei Jahreszeiten der Seele, zwiſchen zwei Landſchaften des Geiſtes erfüllt mit ihrem Reiz und ihrer Not dieſes klaſſiſch abgewogene Schauſpiel.

7.

Vom Wesen des Romantischen.

„Die Welt muß romantisiert werden.
So findet man den ursprünglichen Sinn wieder."
Novalis.

Die Grundunterscheidung, die aufs Romantische hinweist, ist in einer Anmerkung Schillers zu der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung zu finden:

„Je nachdem die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden."

Wir hätten also hier die psychologischen Gegenbegriffe: Gemütszustand — Gegenstandsnachahmung, und die ästhetischen: musikalisch — plastisch. Das erste Begriffspaar finden wir in anderer Formulierung in den Eingangsworten des bedeutsamen Buches über Goethe von Simmel: „Wenn das Leben des Geistes sich von dem des nur körperlichen Organismus dadurch abhebt, daß dieser ein bloßer Prozeß ist, jener aber außerdem noch einen Inhalt hat, so setzt sich dies im Gebiet der Praxis fort, daß auch das Handeln zunächst ein bloßer Vorgang ist, eine Szene des kontinuierlichen selbstgenugsamen Lebensverlaufes, auf der eigentlich menschlichen Stufe aber ein Resultat wirkt." Wir nehmen nur die Begriffe Prozeß — Inhalt heraus, die dem Schillerschen Gemütszustand — Gegenstandsnachahmung entsprechen, und die wir als die Grundkategorie des seelischen Erlebens hinstellen möchten.

Was uns bei dem Vergleich der beiden Zitate zunächst auffällt, ist die einseitige Bevorzugung des „Inhalts" gegenüber dem „Prozeß". Die „Inhalte" sind für Simmel das „Resultat" der Entwicklung; „Prozesse" spielen „nur" auf körperlichem Boden, sind ein „bloßer" Vorgang. Auch bei Schiller bringt die Tonkunst „bloß" einen bestimmten Zustand des Gemüts hervor. Diese Wertung ist bedeutungsvoll.

Die Denker haben zumeiſt nur von „Inhalten" geſprochen, von „Gegenſtänden" der Wahrnehmung und des Wünſchens, von weltlichen Dingen und Idealen. Das alles: Erſcheinungen und Naturgeſetze, Begriffe und Idealgebilde — ſind Inhalte, die ſich im Strome des Erlebens ſpiegeln. Vom Strome ſelber haben aber nur Philoſophen geſprochen, die als romantiſch oder myſtiſch verſchrieen werden. Alles fließt! verkündigte Heraklit, und dies dunkle Wort war das Thema aller ſeiner Nachfolger bis auf Schopenhauer-Nietzſche. In neueſter Zeit hat Bergſon auf dem Prozeß des Lebens, auf der *durée*, dem *élan vital*, der *évolution créatrice* eine ganze Metaphyſik aufgebaut, die er als Philoſophie des Werdens, der Zeit und der Freiheit, der Philoſophie des Seins, des Raums und der Geſetzmäßigkeit entgegenſtellte. Neben Bergſon muß auch Joël nachdrücklich genannt werden, den ſeine Freunde bisher nur zu ſehr in der Stille verehrt haben. Die Wirkung dieſer Philoſophen auf unſre Zeit war trotz der ablehnenden Haltung der zünftigen Weltanſchauung ſehr groß. Die junge Generation hatte mehr oder weniger vom berauſchenden Wein dieſer dionyſiſchen Lehren genoſſen. Der Antiintellektualismus lag in der Luft. Ich kann mich gut erinnern, wie ich eines Tages, noch bevor ich Bergſon geleſen hatte, blitzartig fühlte, wie groß der Unterſchied zwiſchen Sein und Werden iſt, wie das Sein von der Erkenntnis erfaßt wird, das Werden aber nur vom dunklen Ahnen, vom lebendigen Mitſchwingen, vom inwendigen Mitſtrömen. Ein zweites wurde mir gleichzeitig klar: Die Dinge und der Verſtand, deren Klarheit und Beſtimmtheit wir als Zeugniſſe ihrer Vollkommenheit, als Gipfel menſchlicher Entwicklung betrachten, ſind gar keine Gipfel, kein Ergebnis, kein „Reſultat", ſondern nur Wegweiſer und Geländer, die der Unbeſtimmtheit des innern Fließens ſichernde Leitung und Hilfe gewähren ſollen. Und wie man nicht den Pfoſten eines Wegweiſers umklammert, um der Unſicherheit des Weges zu entkommen, ſondern ihn fahren läßt und auf Treu und Glauben ins Ungewiſſe hinauswandert, ſo ſind die Dinge und Verſtandeslinien nur vor-

läufige Hilfsmittel, die wir immer verlassen sollen, wenn wir höhern Gipfeln zuwandern.

In solchen Gedankengängen liegt aber eine neue Einseitigkeit: statt den Inhalt zu betonen, legt man nun allen Nachdruck auf den Prozeß, auf das freie Werden; an Stelle des Intellekts macht man nun den Instinkt, die Intuition zum Hauptvermögen des Menschen. Ich glaube, daß man auch hier den fruchtbaren Gedanken der Polarität anwenden und zunächst einfach feststellen muß: Es gibt in der Erfahrung zwei entgegengesetzte Elemente: das Starre und das Fließende. Aus praktischen Rücksichten hat der menschliche Geist sich immer mehr am Starren gehalten, das als Objekt oder Naturgesetz seinem Handeln einzig zuverlässige Handhaben bot. So entwickelte sich die verstandesmäßige Weltauffassung, die überall nur auf bestimmte Grenzen, klar analysierbare Elemente, gesetzmäßige Zusammenhänge achtet. Gleichberechtigt ist aber die intuitive Welterfassung, die nicht auf das Starre, sondern auf das Strömende schaut. Wir lernen sie üben, wenn wir unsre Gefühle ungehemmt fließen lassen: beim Anhören von Musik, in der religiösen oder naturhaften Ergriffenheit. Dann verschwimmen alle scharfen Umrisse, die geschiedenen Teile fließen zu einer Einheit zusammen, und frei von Alltagsgesetzen strömt das lebendige Werden in die Unendlichkeit hinaus.

Diesen zwei Einstellungen zur Welt entsprechen nun zwei Grundstimmungen, die wir nach Nietzsche als die apollinische und dionysische bezeichnen wollen. Wir können sie am besten an einem Bilde veranschaulichen:

Ich fahre auf einem Strome und sehe im Wasser die Spiegelbilder des Ufers. Je ruhiger und unmerklicher der Strom fließt, um so klarer und schöner kann ich die Gegenstände im Wasserspiegel erkennen, wenn aber Hemmungen, Einengungen, starkes Gefälle die Strömung stören oder beschleunigen, werden die Spiegelbilder verzerrt, undeutlich, ja unerkennbar. Um so auffälliger wird das Strömen selber: man hört's brausen und gurgeln; Wasserwirbel, Schaum und Wellen begleiten das Schiff. Wo man vorher so leicht

und glatt hinfuhr, wird man nun geschüttelt, geschaukelt, gehemmt, gewirbelt, geschnellt.

So sind wir ein Strom, der durch die Welt zieht. Der Verstand wirft die Spiegelbilder der Vergangenheit in die unsichere Strömung der Gegenwart, dem Willen die Wege der Zukunft zu weisen. Je leidenschaftlicher wir bewegt sind, je gewaltiger die Gefühle in uns aufwallen, desto mehr verzerren sich die klaren Spiegelbilder des Verstandes und der Anschauung, desto mehr verschwinden sie in der Wallung des Gemüts. In solchen Augenblicken spüren wir den Zusammenhang mit den tiefsten Quellen des Daseins. Alle Begrenzungen, Trennungen und Bindungen lösen sich. „Frei sind wir, gleichen uns nicht ängstig von außen; wie sollte nicht wechseln die Weise des Lebens? wir lieben den Äther doch, all und innigst im Innersten gleichen wir uns.
Auch wir, auch wir sind nicht geschieden, Diotima, und die Tränen um dich verstehen es nicht. Lebendige Töne sind wir, stimmen zusammen in deinem Wohllaut, Natur! Wer reißt den? Wer mag die Liebenden scheiden?

O Seele! Seele! Schönheit der Welt! du unzerstörbare! du entzückende! mit deiner ewigen Jugend! du bist; was ist denn der Tod und alles Wehe der Menschen? — Ach! viel der leeren Worte haben die Wunderlichen gemacht. Geschiehet doch alles aus Lust, und endet doch alles mit Frieden. Wie der Zwist der Liebenden sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder.

Es scheiden und kehren im Herzen die Adern und einiges, ewiges, glühendes Leben ist alles!" (Schluß des Hyperion von Hölderlin.) Das ist der dionysische Rausch des Romantikers.

Doch wenn die Strömung der Seele ruhig und eben zwischen den Ufern dahinzieht oder gar zum stillen, klaren See sich weitet, dann klären sich auch die Weltbilder im Spiegel. Verschwunden ist dann die drängende Unsicherheit der Gefühle, fest umrissen, reinlich geschieden, doch allseitig zusammenhängend ruhen in sicherer Seele die Gegenstände des Diesseits.

Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesental hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

(Gesang der Geister über dem Wasser.)

„Ich lebe nun hier mit einer Klarheit und Ruhe, von der ich lange kein Gefühl hatte. Meine Übung, alle Dinge, wie sie sind, zu sehen und abzulesen, meine Treue, das Auge Licht sein zu lassen, meine völlige Entäußerung von aller Prätention, kommen mir einmal wieder recht zustatten und machen mich im Stillen höchst glücklich..... Man kann das Gegenwärtige nicht ohne das Vergangene erkennen, und die Vergleichung von beiden erfordert..... Zeit und Ruhe..... Ja, meine Existenz hat einen Ballast bekommen, der ihr die gehörige Schwere gibt; ich fürchte mich nun nicht mehr vor den Gespenstern, die so oft mit mir spielten..... Meine Liebschaften reinigen und entscheiden sich, und nun erst kann mein Gemüt dem Größeren und Ächtesten mit gelassener Teilnahme sich entgegenheben..... Die wenigen Linien, die ich aufs Papier ziehe, oft übereilt, selten richtig, erleichtern mir jede Vorstellung von sinnlichen Dingen; denn man erhebt sich ja eher zum Allgemeinen, wenn man die Gegenstände genauer und schärfer betrachtet." (Goethe in Rom: Italien-Reise, 10. November 1786 bis 17. Februar 1787.)

Das ist die apollinische Gelassenheit des Klassikers.

Dionysische und apollinische Grundstimmung: das wäre die subjektive Seite der Schillerschen Kategorie, die objektive heißt: musikalisch-plastisch.

Wie beim Gefühl, kommt man bei der Musik immer wieder auf das Bild des Stromes, dessen Wellen unfaßbar, unaufhaltsam ins Unendliche fließen. Der Verstand aber faßt, begreift, gliedert, stellt fest: man meint einen Bildhauer an der Arbeit zu sehen und man wird daran erinnert, daß das Volk der reinen Plastik auch das Volk der reinen Erkenntnis war. Und wenn die Gleichsetzung des Dionysischen mit dem Romantischen, des Apollinischen mit dem Klassischen, die wir ein wenig gewaltsam einführten, berechtigt war, so muß die Musik die vornehmste Kunst der Romantik, die Plastik hingegen der Liebling der Klassiker sein.

„So ist der Gehörsinn der Sinn der Ahnung, der romantische Sinn, während die Klassik Anschauung liebt . . . Denn das Auge ist der Sinn für die größte Mannigfaltigkeit, für das reine Nebenein-

ander, für das ausgebreitete Zugleichſein, damit der Sinn für die volle Gegenwart, der Sinn für die Ruhe, der Sinn für das Seiende. Das Ohr aber iſt der Sinn der laut tobenden „blinden" Leidenſchaft, der Sinn des Geſchehens, der Sinn der Folge, der hiſtoriſche Sinn. Romantiſche Zeiten lieben Muſik und Hiſtorie." (Joël, Seele und Welt. Diederichs 1912, p. 292, 294.)

„Muſik iſt nach der Anſicht aller Romantiker die höchſte Kunſt. Sie iſt ihnen gleichbedeutend mit dem All, dem Unendlichen, in das ſich aufzulöſen ſie ſich ſehnten." (Ric. Huch, Romantik, II. p. 255.)

„Die Muſik," ſagt der Romantiker Hoffmann, „ſchließt dem Menſchen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle beſtimmten Gefühle zurückläßt, um ſich einer unausſprechlichen Sehnſucht hinzugeben." (Ric. Huch, a. a. O., II. p. 259.)

Ein anderer Romantiker — denn was ſind Symboliſten und und Parnaſſiens anderes als Romantiker und Klaſſiker — Verlaine, verlangt in ſeinem *Art poétique:*

De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose....

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Das Gegenſtück finden wir im Gedicht *Art* von Theophile Gautier, das als das Glaubensbekenntnis der *école parnassienne* gilt. Daraus einige Verſe:

Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce
Quand flotte ailleurs l'esprit.
Lutte avec le carrare
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens du contour pur.
.....

Sculpte, lime, cisèle;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant!

Zur Formel zusammengefaßt, heißt das Bisherige:

Das Romantische ist die Darstellung des Werdens, des unendlichen Strömens, das sich subjektiv als dionysische Grundstimmung, als Vorherrschaft des Gefühls, objektiv als Musik äußert; das Klassische ist die Darstellung des Seins, der festen Gestalt, das subjektiv als apollinische Stimmung, als Vorherrschen des Denkens, objektiv als Plastik erscheint.

Dafür noch einige Belege:

Gundolf: „. . . unter den Dichtern kann man scheiden zwischen solchen, deren Sprache das Zeichen ist für Gestaltung, und solche, deren Sprache das Zeichen ist für Bewegung: das ist ein Hauptunterschied neben andern, zwischen Klassikern und Romantikern." (Goethe, p. 107.)

Eucken: „In der deutschen Romantik fließt eine bleibende Bewegung des Menschenlebens mit der besonderen Lage der Zeit zusammen. Durch die großen Völkergruppen und durch die Jahrtausende geht ein Gegensatz, der sich kurz als der des klassischen und des romantischen bezeichnen läßt; dort ein Streben nach geschlossener Gestalt, nach deutlichen Begriffen und klarer Gliederung, hier ein Ergriffensein von der Unendlichkeit des Lebens und ein Ausbilden freischwebender, die Seele bei sich selbst festhaltender Stimmung; dort die Gefahr einer starren Festlegung, hier die einer vagen Verflüchtigung." (Die Lebensanschauungen der großen Denker, 12. Aufl., p. 454.)

Joël: „Denkst du, so schneidest du scharf und setzest Grenzen oder bindest fest; doch wenn du fühlst, so geht's wie ein Strom dir durch die Seele, ein grenzenlos flutender, daß du nicht weißt von Anfang und Ende . . . Schäumende, flutende Seelen sind die Romantiker, ruhelos Bewegte; ewige Wanderer sind sie wie ihre Helden." (Der Ursprung der Naturphilosophie, p. 167.)

Friedrich Schlegel: „Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja, das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig im Werden, nie vollendet sein kann." (Fragmente, Inselbücherei Nr. 179, p. 54.)

* * *

Wenn wir nun, auf das Gebiet konkreter Kunstbetrachtung übergehend, vermeiden wollen, in allgemeines ästhetisches Gerede hineinzugeraten, so müssen wir uns an das leuchtende Vorbild halten, das Wölfflin in seinen Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen gegeben hat. Ich kenne neben Rodin, L'Art, kein anderes Werk, das in so vollendeter Weise den Sinn für künstlerische Schönheiten öffnet und die Augen auf bestimmte Eigenheiten des Kunstwerks lenkt. Es ist aber unmöglich, den Inhalt dieses Werkes in kurzen Worten zusammenzufassen, um so mehr als die sorgfältig ausgewählten Illustrationen einen unersetzlichen Bestandteil der Beweisführung bilden. Es sei nur so viel gesagt, daß an Hand von fünf Kategorien (I. Das Lineare und das Malerische, II. Fläche und Tiefe, III. Geschlossene Form und offene Form, IV. Vielheit und Einheit, V. Klarheit und Unklarheit) die gegensätzliche Schönheit der beiden künstlerischen Grundtypen dargelegt wird, als deren hervorragendste Vertreter wir vielleicht Leonardo und Rembrandt nennen können.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung möglichst verwertend, bin ich zur folgenden Ausgestaltung unserer Urkategorie gelangt:

I. Bestimmtheit (Starrheit) — Strömung.
II. Vielheit (Mannigfaltigkeit) — Einheit.
III. Gesetzmäßigkeit (Maß) — Freiheit.

Oder mehr auf unsere Zwecke zugeschnitten:

I. Begrenzung — Auflösung (Verflüssigung).
II. Gliederung — Verschmelzung.
III. Bindung — Befreiung (Steigerung).

Nicht nur können wir die Wölfflinschen Kategorien auf diese drei zurückführen, wir sehen auch einen deutlichen Zusammenhang zwischen den logischen Denkgesetzen und unsern drei Grundbegriffen. Und so sehen wir hier die entferntesten Grundgebiete miteinander verknüpft. Der Horizont öffnet sich gleichsam nach zwei Seiten: auf der einen Seite nach der Wissenschaft, auf der andern, wie wir noch sehen werden, nach der Religion. Dazwischen liegt das Gebiet der Kunst. Auf diesem Gebiet finden wir wieder zwei Seiten: die bildende Kunst und die Musik. Mitten drin, auf der Grenze zwischen außen und innen, zwischen Welt und Seele, steht die Poesie, deren Wesen es ist, im Weltlichen das Seelische und im Seelischen das Weltliche und zwar in völliger Harmonie zu zeigen. Das wäre eigentlich die klassische Dichtung. Aber meistens steht der Dichter mehr auf der einen oder mehr auf der andern Seite; wenn wir nun den mehr an der Innenseite stehenden Dichter den romantischen nennen, so mag man uns gestatten, den mehr außen stehenden klassisch zu heißen. Und so möchten wir an Hand unsrer Kategorien versuchen, den romantischen Dichter in seinen Hauptzügen zu kennzeichnen.

a) Begrenzung — Auflösung.

(Wölfflin, Kat. I, II, z. Teil III u. V.)

Wie in der bildenden Kunst, haben wir auch in der Dichtung auf der einen Seite eine Kunst des Begrenzten, der zufriedenen Beschränkung, auf der andern eine Kunst des Unbegrenzten, der unendlichen Sehnsucht. Auch für die Dichtung gelten die Worte Wölfflins:

„Es gibt eine Schönheit der vollkommen klaren, unbedingt faßbaren Formerscheinung, und daneben eine Schönheit, die ihren Grund gerade in dem nicht völlig Faßbaren hat, in dem Geheimnisvollen, das sein Antlitz nie ganz enthüllt, in dem Unauflösbaren, das jeden Augenblick ein anderes zu sein scheint." (Grundbegriffe, p. 231.)

Wir nennen den grenzbetonenden Dichter Klassiker, den grenz-

auflöſenden Romantiker. Man erkennt den Gegenſatz, abgeſehen von der erwähnten allgemeinen Tendenz, an der Art, wie der Dichter ſeine Geſtalten zeichnet.

„*Ce je ne sais quoi de stable, de permanent, d'immuable qui est dans la raison, les classiques l'ont fait passer dans leurs oeuvres. On ne peut dire sans doute qu'ils immobilisent l'homme et la nature: mais ils les fixent, dans un de ces beaux aspects si fugitifs en réalité, dans une de ces minutes supérieures, qui sont si rares. Vous êtes-vous jamais demandé, sauf avec quelque romantique, si Rodrigue peut s'apaiser et se rasseoir, Chimène enlaidir, tourner à la duègne? Non! le poète classique les arrête dans une éternelle jeunesse, comme le paysage dans un éternel printemps. Mourront-ils seulement? Le romantisme prend ces héros et leurs pareils, les restitue à la faiblesse, à l'âge, à la maladie, à la mortalité; il les remet dans la circulation, dans le torrent de l'inconstance et du devenir.*“ (*A. David-Sauvageot in Petit de Juleville, Histoire de la langue et littérature françaises, tome VII, p. 162.*) Nicht nur in einem gewiſſen Alter wird der Held feſtgehalten, auch in einer gewiſſen Eigenſchaft, mit einem beſtimmten Charakter. Auch die Zeit erhält ein allgemeines überhiſtoriſches Gepräge, wogegen man beim Romantiker *couleur locale* und Individualiſierung findet. Unſre Hauptkategorie läßt ſich alſo auch umſchreiben in die Begriffe: typiſierend — individualiſierend. Der Gegenſatz Begrenzung — Verflüſſigung zeigt ſich auch in der äußern Form. Man nehme zwei Dichtungen, eine von jeder Art, und achte darauf, wie in der einen innerhalb jeder Verszeile ein deutliches Abklingen hörbar iſt, während bei der andern die Sprachwelle über das Versende hinauszudrängen ſcheint:

Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée . . .
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Man denke an die bedeutende Rolle, die das Enjambement bei den Romantikern ſpielt. (Vergl. die feinfühlige Arbeit Höslis

über die sinnliche Anschauung in der Lyrik, Züricher Diss. 1918, p. 21 f.; Lanson, *Hist. de la litt. franc., 12me éd.*, p. 946.) Dieses Weiterdrängen der Sprachwelle geschieht über größere und kleinere Einschnitte. Im „Auch Einer" bemerkt der Held beim Anblick der Reuß: „Wissen Sie, wo die Schönheit liegt in dem Vers: ‚Es stürzt der Fels und über ihn die Flut'? Gar nicht bloß im Klang der Vokale und Konsonanten und nicht bloß im Kraftstoß der einsilbigen Wörter; nein, hauptsächlich in der Cäsur, die mitten in das Wort „über" fällt. Wie die Woge da — sehen Sie hin — über den glatt gespülten Felsblock rinnt, so das Wort über den Versseinschnitt." (Vischer, Auch Einer, p. 54, zitiert nach Karl Scheffler, Die Melodie, Cassirer 1919.)

Um im Vorbeigehen auf die Sievers-Saran-Rutzschen Untersuchungen hinzuweisen, finden wir unsre Kategorie auf klanglichem Gebiet in dem Gegensatz melodisch-harmonisch. Die melodische Betonung folgt wie die Linie des Zeichners den gedanklichen Umrissen des Satzes, die Worte nach ihrer Bedeutung hervorhebend. Die harmonische Intonation läßt die Einzelbetonungen in der Strömung des Gefühls untergehen. Das Gedicht: Kleine Blumen, kleine Blätter, gleichsam das Endprodukt der vorromantischen, klassisch-heitern Rokokodichtung, muß in völlig melodischer Betonung wiedergegeben werden:

Kleine Blumen, kleine Blätter
Streuen mir mit leichter Hand
Gute junge Frühlingsgötter....

Man versuche nun im gleichen Ton fortzufahren:

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst....

Unsre Kategorie bezieht sich aber auch auf den Sinn des Wortes und der ganzen Dichtung. Der Klassiker begrenzt auch den Bedeutungsumfang des Dargestellten: sein Kunstwerk gibt restlos seine Absicht wieder. Beim Romantiker muß man hinter allen Dingen die tieferen Bedeutungen suchen. Die Vorgänge sind immer symbolische Darstellungen des Lebens an sich, die Personen

immer Symbole des Dichters und hinter ihm des Menschen überhaupt und noch weiter hinten des Göttlichen: „*Les vers du poète offrent aux hommes les significations qui leur plaisent, mais leur signification dernière est la désignation de toi.*" (*Tagore, L'offrande lyrique. Ed. Gide, p. 105.*) Dieses Symbolisieren gibt den alltäglichsten Dingen einen besonderen Anstrich. „Romantisieren", sagt Novalis, „ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es."

Mit der Unausschöpfbarkeit des Unendlichen hängt wiederum die fragmentarische Form zusammen. „Unendliches läßt sich nur andeuten, das Fragment gehört darum zur Form der Romantik, wie das Symbol." (Joël, Nietzsche und die Romantik, p. 118.) Neben die früheren Kategorien setzen wir also noch die Gegenbegriffe: definierend — symbolisierend, abschließend — andeutend. Ich kann in dieser Untersuchung die Kategorien nicht auf alle Gebiete der Dichtung anwenden; es sei mir gestattet, nur kurz auf Goethes Sturm- und Dranglyrik als dem großen Vorspiel der deutschen Romantik hinzuweisen. Daß gerade die Lyrik uns hier gute Dienste leisten wird, ist kein Zufall. Sie steht innerhalb der Dichtung der Musik am nächsten, im Gegensatz zur Epik, die eine mehr plastische Gestaltung verlangt. Und eben in der Lyrik beobachten wir am reinsten die unsrer ersten Kategorie entsprechende Auflösung des Gegenständlichen durch die subjektive Strömung. „Nicht mehr auf den Sachinhalten liegt hier der Schwerpunkt," sagt Gundolf in dem wundervollen Kapitel Neue Lyrik, das die Sturm- und Drangdichtung Goethes behandelt, „das Gefühl erschafft sich die seelischen Bilder, an denen es seine Sprachbewegung weiterleiten kann, und nur um sie weiterzuleiten . . . Goethes neue Gedichte geben die Welt selbst als ein Schwingen, als ein Atmen, als ein Reifen oder Welken, als Drängen, Schwellen, Wirken, Weben, Wehen, Quellen, Fließen, Streben (lauter Lieblingsworte des jun-

gen Goethe, die durch ihn erst ihre poetische Fülle gewonnen haben), kurz als unfaßbar Reges, immer in Bewegung Begriffenes — lauter Zustände, die man früher in der Natur nicht durchfühlte: man sah im Altertum und in der Renaissance das Gewordene, das Sein: erst Goethe entdeckte als Dichter überall das Werden, die Bewegung, die Entwicklung, nicht als eine Kausalverknüpfung zweier Zustände, als eine ruhende Linie, die zwei feste Punkte verband, sondern als ein wesenhaftes Fließen, als ein Entwirken."

Wir können diese Klangwerdung der Weltbewegung bis in die kleinsten sprachlichen Einzelheiten verfolgen. Goethes Beiworte „bezeichnen nicht so sehr, wie die Shakespeares, Eigenschaften, sondern Tätigkeiten, Aktion oder Funktion: aufgetürmter Riese, schwebende Sterne, beschattete Bucht, türmende Ferne, reifende Frucht, fruchtende Fülle, der ewig belebenden Liebe vollschwellende Tränen, heimlich bildende Gewalt, heilig glühend Herz ... Eine andere Sprachbesonderheit, die aus demselben Weltgefühl für das Bewegte stammt, ist die Aktivierung von Eigenschaftswörtern oder von Verben, die sonst nur Zustände oder Funktionen bezeichnen, durch ein beigefügtes Adverbium der Richtung: Berge wolkig himmelan, grüne herauf, herzaufquellende Tränen, entlang rauschen, überschwellen, entgegenbeben ..." (Gundolf.)

b) Gliederung — Verschmelzung.

(Wölfflin, Kat. IV u. V.)

Wie in der bildenden Kunst strebt der Klassiker in der Dichtung nach deutlicher Gliederung und klarer Scheidung. — Er selber steht seinen Gestalten unabhängig gegenüber (die *impassibilité der parnassiens*). Die Gestalten werden auch unter sich sauber auseinander gehalten, und die einzelne Gestalt sogar läßt sich in Elemente auflösen. Klarheit durch und durch!

Der Romantiker hingegen ist ein ewiger Verwischer. Alles wird bei ihm durcheinander gemengt: die Gestalten, auf die das Wesen des Dichters abfärbt, die äußeren Formen der Sprache, die Gat-

tungen der Dichtung und noch mehr. Aber „die oft beklagte romantische Unbestimmtheit ist nur Kehrseite. Der Sinn für das Unbestimmte ist positiv der Sinn für Verschmelzung ... das ganze Wesen der Romantik ist Liebe, Vereinigung, Anziehung ... Alles ist verwandt und alles liebt sich. Erstaunlich ist's, wie bei den Romantikern selbst die starrsten, schauderhaftesten Dinge und Begriffe weiche Arme bekommen, um sich gemütlich zu umschlingen. Man sollte z. B. meinen, Albernheit ist ein Schimpfwort und Schreck nicht gerade ein liebenswürdiger, behaglicher Begriff. Aber man höre Tieck: „Es ist der Kindheit zauberreiche Grotte, in der der Schreck und liebe Albernheit verschlungen sitzen." Wie schmeichelnd klingt's bei Tieck: „vom roten Regen schön begossen", aber der rote Regen ist Blut. Was nennen doch Tieck und Novalis alles süß: sie sprechen von der Menschheit süßen Reife, vom süßen, süßen Namen König, vom süßen Leiden, von süßem Schauern, vom süßen Tod, vom süßen Funkeln der Schlangen usw. ... wie versöhnlich sprechen die Romantiker vom weggespülten Traum der Schmerzen, von Leiden, die da vorgestreut werden, als wären sie Blumen, von lieblicher Armut, vom Zweifel, der dich umschlingt, vom fröhlichen Schmerz der Liebe, vom unbeschreiblich lieben Schmerz, vom unendlich reizenden Schmerz, ja vom Wonneschmerz ..." (Joël, Nietzsche und die Romantik, p. 53—55; über das bei den Romantikern vielgebrauchte Oxymoron siehe R. Buchmann, Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens, Haessel 1910, p. 16 ff.) Auf klanglichem Gebiet könnte man vielleicht das Gegenpaar polyphon — homophon aufstellen.

Die romantische Homophonie zeigt sich im beständigen Zurückkommen auf den Grundton, in jeder Art Wiederholung: Wiederholung von einzelnen Wörtern und ganzen Abschnitten, Spielen mit Gleichklängen, Reim, Refrain, Leitmotiv usf. Das erinnert uns an W. Schlegels Notizen zu den Berliner Vorlesungen: „Wirkung des Reimes überhaupt: Verknüpfung, Paarung, Vergleichung. Erregte Erwartung schon im einzelnen Verse und Befriedigung. Erinnerung und Ahndung, statt daß die alte Rhythmik immer in der

Gegenwart festhält und allen Teilen eine gleiche Dignität gibt. — Daher liegt im Keime das romantische Prinzip, welches das entgegengesetzte des plastischen Isolierens ist. Allgemeines Verschmelzen, Hinüber- und Herüberziehen. Aussichten ins Unendliche." (Nach Walzel, Wechselseitige Erhellung, p. 81 zitiert.) Wir könnten hier die Gegensätze: isolierend — pointierend aufstellen, und vielleicht darf man in diesem Zusammenhang auf den Gegensatz intellektuell — affektiv hinweisen, der sich bei der Anwendung von Ballys stilistischer Methode so deutlich in der Auswahl der Wörter, Bilder und Wendungen zeigt.

Auch in der Gesamtstimmung und in der Darstellung der Charaktere zeigt sich die Leidenschaft des Romantikers, die wie ein glühender Strom alles einschmilzt, was seinem Laufe begegnet. Man vergleiche den Wilhelm Meister mit dem Hyperion. Wie ist im Hyperion alles schon von Anfang an in Wehmutsstimmung eingetaucht, wie liegt über allem schon die Ahnung vom Tode Diotimas! Und auch die Gestalten tragen alle das gleiche Gepräge; wie sind sie sich nicht alle im Innersten verwandt in ihrer überzarten Seelenhaftigkeit, in ihrer Fremdheit der Wirklichkeit gegenüber!

Doch wir wollen auch hier nur noch kurz auf Goethes Lyrik hinweisen. Die romantische Verschmelzungstendenz erscheint hier auch in der Vermengung der verschiedenen Sinnesgebiete, in der Verknüpfung von Sinnlichkeit und Geistigkeit: Aeolus löset das ängstliche Band, der Mond von einem Wolkenhügel sah kläglich aus dem Duft hervor, ein rosenfarbnes Frühlingswetter umgab das liebliche Gesicht, goldne Träume usw. Man beachte sodann die abenteuerlichen Wortverbindungen, „wo Goethe die heterogensten Substantive oder Adjektive zu unlösbaren Worteinheiten verschmilzt: Muttergegenwart, Flammengipfel, Besitztumsfreuden, Traumglück, Traumgefahr, Sommerabendrot, Sternenblick, Nebelglanz, Bruderquellen, Wolkensteg, Führertritt, Gipfelgänge usw." Die Verschmelzungstendenz gipfelt bei Goethe in seinem Pantheismus: daher sein Lieblingswort „heilig", daher die „vielen Wortverbin-

dungen mit all: allliebend, allgegenwärtig, Allumfasser, Allerhalter, allsehnend ... daher seine Empfindung für das Atmen, Drängen, Quellen in jedem Gras, in jeder Blume: es ist der rege Gotteshauch, der ihm überall erwidert" (Gundolf).

c) Bindung — Lösung.

(Wölfflin, Kategorie III.)

Was sich seelisch als Titanismus, Drang nach Unabhängigkeit und Einsamkeit, Lösung von gesellschaftlichen Bindungen *(épater le bourgeois)* äußert, erscheint im Kunstwerk als Freude am Ungewöhnlichen, Paradoxen, als Steigerung der Gestalten, sei's zum Guten oder Bösen, sodann in der äußeren Form als absichtliche Störung des Gleichgewichts, als scheinbare Regellosigkeit. Die hergebrachten Formen werden zersprengt, man sucht neue freie Formen und überläßt sich in ungebundener Freude dem Spiel der Phantasie. „Die romantische Dichtart ... allein ist unendlich, sagt Friedrich Schlegel (a. a. O., p. 55), wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide." „Es ist aber ein besonderer Zug nordischer Phantasie immer gewesen, dem Spiel der Linien und Flecken als eigenen Lebensäußerungen sich hinzugeben. Die italienische Phantasie ist gebundener. Sie kennt nicht das Märchen." (Wölfflin, Grundbegriffe, p. 230.) Traum, Spiel, Märchen sind romantische Lieblinge und die romantische Ironie will eben das Schillersche Wort Wahrheit werden lassen: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt." Wie sich die Steigerungssucht des romantischen Titanen sprachlich u. a. als starke Neigung zum grammatischen und logischen Superlativ (im Märchen von Goethe 43 Superlative auf 34 Seiten, im Runenberg von Tieck 38 Sup. auf 23 Seiten, im Klein Zaches von Hoffmann 177 Sup. auf 94 Seiten, im Schatz von Mörike 100 Sup. auf 63 Seiten usw.), als häufige Verwendung der Epizeuxis (leise leise, lange lange Zeit, große große

Nuß usw.) äußert, zeigt R. Buchmann in seiner eindringlichen Untersuchung über das romantische Märchen. Walzel legt die Wölfflinschen Gegenbegriffe „tektonisch-atektonisch" einer geistvollen Betrachtung des Shakespearschen Dramas zugrunde. (Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft, Bd. 52.) Er zeigt, wie dem ebenmäßigen, symmetrischen Aufbau des französischen klassischen Dramas entgegen Shakespeare das Gleichgewicht seiner Schöpfungen stört, indem er die Hauptfigur für längere Zeit vom Schauplatz verschwinden läßt. So wird z. B. König Lear vom Mittelpunkt weggeschoben, woraus sich gleichsam eine diagonale Anordnung ergibt, die auf die Urverwandtschaft Shakespeares mit seinen Zeitgenossen Rubens und Rembrandt hinweist.

Auf die Lyrik mögen uns die feinen Bemerkungen Diltheys (in Erlebnis und Dichtung, p. 429, 430 f., 435) lenken: „Die Lyrik von Hagedorn und Gleim ist gleichzeitig mit dem deutschen Singspiel und stand im engen Zusammenhang mit den gesungenen Liedern jener Zeit, wie sie die Feste des Bürgertums begleiteten. Diesem Lied und dem Singspiel ist die Lyrik jener Zeit verwandt in der abgezirkelten Form, dem abgeschnittenen Vers, der Wiedergabe typischer Gefühlszustände. Wie diese Dichtung unter den Abteilungen von Liebesliedern, Trinkliedern, religiösen Gesängen in Fächer gesondert ist, so sind die Gefühle selbst, deren Ausdruck sie ist, säuberlich in Abteilungen eines geistigen Haushalts getrennt, so daß keines von den andern gestört wird; die Gedichte sind abgeteilt in reguläre Verse, deren jeder ein Ganzes für sich bildet. Diese Form liegt jenseits der heute noch lebenden Lyrik... Hölderlin, Tieck, Novalis beginnen jene neue Lyrik, welche den Überschwang des Gefühls, die gegenstandslose Macht der Stimmung, die aus dem Innern des Gemütes selber aufsteigt, die unendliche Melodie einer Seelenbewegung ausdrückt, die wie aus unbestimmten Fernen kommt und in sie sich verliert ... Regelmäßige Strophenbildung besteht hier nicht mehr, nur eine Gliederung in fast immer ungleichen Abschnitten ... Das ist nun das Schicksalsvolle dieser letzten Epoche Hölderlins, daß seine ganze

dichterische Entwicklung hindrängte zu der gänzlichen Befreiung des inneren Gefühlsrhythmus von den gebundenen metrischen Formen, dieser letzte Schritt aber erst von ihm an der Grenze des Wahnsinns getan ward."

Diesen Schritt hat vor Hölderlin Goethe schon getan. Prometheus: das sagt alles! Und wir erkennen das Prometheische nicht nur im Inhalt, sondern auch in der Darstellung. Selbst in den kühnen Neubildungen der Sprache zeigt sich der trotzig unabhängige Künstler, der frei von allem hergebrachten Formelkram, frei von aller äußerlichen Bindung sich seine eigene Form schmiedet.

Hast du nicht alles selbst vollbracht,
Heilig glühend Herz?

So münden alle Kategorien wieder ins innere Werden, das als unendlich strömendes Gefühl, als allumfassende Liebe, als überquellendes Branden der Leidenschaft der ruhigen Geschlossenheit der äußern Gestalt, der klaren Scheidung der Einzelwesen, dem gesetzlichen Zusammenhang der weltlichen Dinge gegenübersteht.

* * *

Wir hätten nun die dem Kunstwerk zugekehrte Seite der Einzelkategorien beleuchtet, wobei man aber nie vergessen darf, daß die Begriffe romantisch-klassisch nur sehr rohe Bezeichnungen für ungemein vielgestaltige Erscheinungen sind, so daß man sich vor übereilten Klassifikationen nur schützt, wenn man die Kunstwerke untereinander immer neu vergleicht und so zuletzt zu einer Skala kommt, die vom Starrsten bis zum Flüssigsten in zahllosen Übergängen führt. Nicht darauf kommt es also an, daß man ein Werk „romantisch" oder „klassisch" taufen kann, denn je nach dem Standpunkt muß man die gleiche Dichtung romantisch oder klassisch nennen; sondern, daß man gleichsam die innere Struktur der künstlerischen Schöpfung erkenne, dasjenige, auf das es eben ankommt, wenn man das Werk in seiner ureigenen Wesenheit erfassen will, und nicht, wie es oft geschieht, einfach dasjenige, was einem in der gegenwärtigen Stimmung am meisten auffällt, oder dasjenige,

woran man am leichteſten ſeine Kunſttheorie oder Kunſtrhetorik anknüpfen kann.

Doch dies betrifft nur die eine Seite der Kategorien. Die andere iſt die dem Beſchauer zugewandte, und die ſcheint mir nicht minder wichtig zu ſein. Indem man nämlich mit Hilfe der Kategorien gleichſam den Aggregatzuſtand des Kunſtwerkes feſtſtellt, wird es dem Betrachter erſt möglich, ſich in richtiger Weiſe einzuſtellen. Unſer Aufnahmeorgan muß geſchult werden, wenn wir die ganze Wirkung des Kunſtwerkes erleben wollen. Nur durch Gleiches wird Gleiches erkannt, und Romantiſches müſſen wir auch romantiſch aufnehmen, ſonſt gleichen wir den Kindern, die das Buch verkehrt halten und ſich nun vergeblich bemühen, aus den ſeltſamen Schriftzügen etwas Vernünftiges herauszuleſen.

So ſtehen wir Moderne nämlich dem Romantiſchen gegenüber. „Romantiſch" iſt in unſeren Tagen ein Schimpfwort geworden, ähnlich wie „ſubjektiv", „ſentimental". „Wo ſo in Bauſch und Bogen noch heute von Romantik die Rede iſt," ſagt Haym in der Einleitung zu ſeinem großen Werk über die Romantiſche Schule, „da meint man alles Unwirkliche und Weſenloſe, alles, was zu leben nicht fähig iſt und zu leben nicht verdient. In Dichtung und Wiſſenſchaft, in Staat und Geſellſchaft getröſten wir uns, den Geiſt der Romantik genugſam überwunden zu haben. Denn nicht in nebelhaften Illuſionen, in eigenſinnigen und ſeltſamen Gedankenſpielen . . . zu leben, nicht das, ſondern nüchternen Verſtandes und männlichen Entſchluſſes die Mächte und Bedürfniſſe der Wirklichkeit anzuerkennen, beſonnenen und geduldigen Muts vorwärts zu ſchreiten, das gilt uns Heutigen mit Recht als unabweisliche Forderung der Zeit, in deren Dienſt wir geſtellt ſind." Als „unwirklich und weſenlos" wird mit Recht allem Romantiſchen auch das Religiöſe zugeſellt. Und ſo laſſen ſich auch auf unſere Zeit die Worte Novalis anwenden: „Der Religionshaß dehnte ſich ſehr natürlich und folgerecht auf alle Gegenſtände des Enthuſiasmus aus; verketzerte Phantaſie und Gefühl, Sittlichkeit und Kunſtliebe, Zukunft und Vorzeit, ſetzte den Menſchen in der Reihe der Naturweſen mit Not obenan,

und machte die unendliche schöpferische Musik des Weltalls zum einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle, die vom Strom des Zufalles getrieben und auf ihm schwimmend, eine Mühle an sich, ohne Baumeister und Müller, und eigentlich ein echtes Perpetuum mobile, eine sich selbst mahlende Mühle sei." (Die Christenheit und Europa.) Die blutige Ironie der sich selbst mahlenden Mühle erleben wir erst jetzt in entsetzlicher Weise.

Ob nun aber mit dem allen das Romantische wirklich vernichtet und aus der Welt geschafft wurde? . . . Mir scheint im Gegenteil, daß unsere Zeit nur zu reich an Romantik und Mystik sei. Die Gereiztheit des öffentlichen Lebens, das Überhandnehmen extrem-mystischer Bewegungen, wie Buddhismus und Theosophie, die erschütternde Zerrissenheit des Expressionismus, der einzig ehrlichen, d. h. aus innerem Zwang herausgeborenen Kunst, die gemeine Erregung des mystischen Gefühls im Alkoholrausch, die ganze unselige Kriegsromantik, die Unfähigkeit zu großen Menschheitstaten, zu rascher sozialer Neuordnung und darum die Unfähigkeit, dem Dämon Bolschewismus Einhalt zu gebieten, das alles sind wahrhaftig keine Zeichen von Nüchternheit und Männlichkeit.

Die Tatsache, daß neben all unsrer klassischen Objektivität so viel romantischer Trübsinn vorkommt, sollte uns wohl ein wenig stutzig machen. Und erst, wenn wir sehen, daß eigentlich zu allen Zeiten beide Pole menschlichen Lebens nebeneinander vorkommen, sei es als Hellenentum oder Orphik, als Scholastik oder Mystik, als Orthodoxie oder Pietismus, als Aufklärung oder Empfindsamkeit, als Naturalismus oder Symbolismus. Steigt da nicht die Ahnung von jenem Gesetz in uns auf, das wir eingangs erwähnten, und das Goethe als die ewige Formel des Lebens bezeichnet: das Polaritätsgesetz? (Farbenlehre, § 38.) Ist es am Ende nicht so, daß der Mensch, um ganz zu sein, beide Pole umfassen muß? Lautet nicht unser Urerlebnis: Ich erlebe ein Nicht-Ich? Und gießen wir nicht all unsre Erfahrung unbewußt in diese Form? Braucht nicht die Welt Seele, wie die Seele Welt braucht? — Wie die Romantiker krank waren, weil sie das Klassische, das Weltliche in sich verdrängt

hatten (daher kommt jene krankhafte Sinnlichkeit, auf die alle tieferen Kenner der Romantik aufmerksam machen), so sind wir Weltmenschen krank, weil wir das Romantische verdrängt haben. Es ist nur aus unserm Bewußtsein verschwunden, aus dem Unterbewußtsein aber wirkt es störend und hemmend auf unser gesamtes Wirken und Handeln. Und erst wenn wir's durch eine Art Psychoanalyse aus der Verdrängung erlösen, werden wir frei und gesund. Dann werden wir auch der Schönheit des Romantischen wieder zugänglich. Aus dem Sinn für das Fließende wächst der Sinn für das Symbolische. Alles Vergängliche wird zum Gleichnis. Das Ewig-Weibliche, das Gefühl der Einheit, die synthetische Kraft wird uns hinanziehen aus den Gesetzen des Alltags heraus ins Reich der Freiheit. Dann wird das Unzulängliche zum Ereignis, das Unbeschreibliche ist dann getan. Doch sagen wir's zum Schlusse gerade heraus: es ist hier nicht nur die Rede vom Erkennen des Kunstwerks, es handelt sich hier nicht nur um Schönheit. — Wie heißt denn im Munde der Frommen der Sinn für das unfaßbar Fließende, für das allen Gesetzen entbundene Wunderbare, für das unendliche Strömen, für die allumfassende Einheit des göttlichen Lebens? — Glaube, Hoffnung, Liebe! ... traute, süße Klänge, die ihr wie versunkene Glocken in unsern Herzen tönt! Darf man euch im kleinlichen Werkstattlärm dieser armseligen Untersuchung erklingen lassen? Aber woher käme uns Kraft und Freudigkeit zur Arbeit, wenn nicht von euch? Denn nicht für romantische Traumspiele, nicht für mystische Schwärmereien braucht man die Kraft, die aus Glauben, Lieben und Hoffen strömt. Wir brauchen sie für die große schöpferische Tat, nach der alle Menschen dürsten. Denn weder Weltflucht noch Weltgenuß ist das Heil der Menschheit, sondern Weltarbeit, Weltüberwindung! — — Seid getrost, ich habe die Welt überwunden! Wer hat das gesagt? Einer, der weiblich hingebend der innern Stimme gehorchte und darum männlich entschlossen wie kein anderer der Welt gegenüber auftrat. — Und wer so den ursprünglichen Sinn wieder findet, der kann nicht gering denken von der Bestimmtheit, Klarheit und

Gesetzmäßigkeit der Welt, ohne die er nicht wirken kann, er wird aber auch nicht stecken bleiben in der gegenständlichen Starrheit, er wird sich nicht verlieren in der Zerstreuung der Dinge, er wird sich nicht binden lassen von der Gesetzmäßigkeit der Natur; — denn er weiß, daß diese Welt nur ein Halt auf dem Marsche, das Sein nur eine Station des Werdens ist, — wie Luther in unvergleichlich markigen Worten sagt:

„Dies Leben ist nicht ein Frommsein, sondern ein Frommwerden, nicht ein Gesundsein, sondern ein Gesundwerden, überhaupt nicht ein Wesen, sondern ein Werden, nicht eine Ruhe, sondern eine Übung. Wir sind's noch nicht, wir werden's aber; es ist noch nicht getan und geschehn, es ist aber im Schwang; es ist nicht das Ende, es ist aber der Weg."

8.

Eichendorff:

Sehnsucht.

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leib entbrennte,
Da hab' ich mir heimlich gedacht:
Ach, wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gesellen gingen
Vorüber am Bergeshang,
Ich hörte im Wandern sie singen
Die stille Gegend entlang:
Von schwindelnden Felsenschlüften,
Wo die Wälder rauschen so sacht,
Von Quellen, die von den Klüften
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die überm Gestein
In dämmernden Lauben verwildern,
Palästen im Mondenschein,

Wo die Mädchen am Fenſter lauſchen,
Wann der Lauten Klang erwacht,
Und die Brunnen verſchlafen rauſchen
In der prächtigen Sommernacht.

Romantik: wie ſchwer in einer erſchöpfenden Formel zu ſagen, was man darunter verſteht! Aber beim Nachdenken ſteigen allerlei Begriffe auf: träumende Sehnſucht, dämmernde Nacht, wandernde Geſellen, Lautenklang ... Das alles finden wir in Eichendorffs Gedicht: Wie ein Volkslied hebt's an: Es ſchienen ſo golden die Sterne ... und an das Volkslied erinnert der Kehrreim: In der prächtigen Sommernacht. Ein Einſamer ſteht unbeſtimmten Fühlens voll am Fenſter und ſieht in die Sommernacht hinaus. „So golden" zeigt ſchon das geheime Drängen der Seele an. Nun klingt in die Stille aus weiter Ferne herkommend ein Poſthorn. Das genügt, um die Sehnſucht zu wecken. Sie wird ſofort übermächtig: das Herz mir im Leib entbrennte. Und was wünſchte das ſehnende Herz: Ach, wer da mitreiſen könnte — in der prächtigen Sommernacht. Wie muſikaliſch dieſe letzte Zeile: aus den i- und e-Lauten geht es ins dunkle o und a. Und der Nachdruck ruht leiſe auf dem Wort „prächtigen", in dem neben der Dunkelheit noch etwas zu ſpüren iſt wie von Sternenglanz.

In der erſten Strophe „ſtand" der einſame Träumer am Fenſter, nun wandert er aus mit ſehnender Seele. Alles iſt Bewegung in der zweiten Strophe. Zwei junge Geſellen gehen vorüber, ſie ſingen im Wandern die ſtille Gegend entlang. Und ihr Geſang läßt romantiſch-bewegte Landſchaft erſtehen: ſchwindelnde Felſenſchlüfte, rauſchende Wälder, ſtürzende Quellen. Warum liebt der Romantiker ſolche Landſchaftsbilder? Weil ſie ſeinem Innern gleichen: da rauſcht und quillt es auch, da ſind auch Klüfte, und auch da iſt Waldesnacht!

Immer weiter wandert die Sehnſucht. Den deutſchen Heimatboden hat ſie verlaſſen. Sie ſucht das Land ihrer Träume. Man mag es Italien nennen. Wenn es nur ein Land iſt, das losgelöſt iſt von aller gewohnten Wirklichkeit. Auf alle Fälle iſt es nicht das

Italien des reifen Goethe mit seinen ruhigen und klaren Linien, und das zeigt wieder, daß der Mensch in der Natur nicht sieht, was draußen ist, sondern was sein Inneres sehen möchte. Marmorbilder, Paläste, Brunnen und Gärten: scheinbar eine klassisch-ruhige Landschaft. Wie bewegt, wie träumerisch-verschwommen, wie wirklichkeitsfremd, wenn man näher zusieht: Brunnen, die „verschlafen rauschen", Paläste „im Mondenschein", Gärten, „die überm Gestein in dämmernden Lauben verwildern". Und nun findet die Sehnsucht, was sie suchte: Mädchen, die am Fenster lauschen, wann der Lauten Klang erwacht und die Brunnen verschlafen rauschen ... Alles löst sich auf in Musik!

9.

Eichendorff:

Mondnacht.

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

In jenem Gedicht lernten wir mehr den Umkreis der Eichendorffschen Lyrik kennen, in diesem dringen wir mehr in die Tiefe.

Schon die sprachlich-musikalische Form ist viel mehr durchtränkt vom traumhaften Zauber der Eichendorffschen Schönheit. Syntaktisch äußert sich jene dämmerhafte Überwirklichkeit im wiederholten Konjunktiv: Es war als hätt der Himmel, daß sie träumen müßt ..., als flöge sie nach Haus. — Als ob ... ein Bindewort

von abgrundtiefer Bedeutung. Echt romantisch ruft uns die Philosophie des Als-ob zu: Glaubt nur euern Sinnen nicht zu viel, es sieht nur aus, als ob alles in Wirklichkeit wäre, wie es ist. Somit darf sich die ahnungsvolle Traumwirklichkeit getrost neben die hölzerne Alltagswirklichkeit setzen und warten, bis das Urteil über den Wahrheitsanspruch der beiden gefällt ist. In den Wortverbindungen zeigt sich die romantische Verschmelzungstendenz nur noch vereinzelt: Blütenschimmer, sternklar. Im ganzen Gedicht übt der Dichter die größte Zurückhaltung. „So sternklar" ist eine Steigerung, welche das erhöhte Gefühl andeutet, aber auch nur leise, leise ... Das Gedämpfte der ganzen Stimmung zeigt sich auch in der Wortauswahl: still (zweimal), sacht, leise. Musikalisch fällt auf der glatte, fließende Rhythmus; nirgends ein Stillstand, nirgends eine Härte. Nur einmal eine Steigerung: die Zeilenverschmelzung „spannte — weit", die auf die stärkere Bewegung der auffliegenden Seele hindeutet.

Das Weiche, Träumerische der ersten Strophe klingt durch die häufigen i und ü hindurch, besonders in den betonten „Himmel" und „Blütenschimmer". Wie wunderbar zart ist dieses letzte Wort! Die zunehmende Kraft und Fülle des Gefühls äußert sich in den a-Reimen der zweiten, noch stärker in den a- und au-Reimen der dritten Strophe. Man achte noch auf den tiefen Klang der Zeile: So sternklar war die Nacht!

Wenn wir die Mondnacht betrachten, wie sie als Anschauung sich darstellt, so fällt uns auf, wie wenig deutliche Linien sichtbar werden. Formen und Farben werden aufgelöst durch das geheimnisvolle Leben und Weben der Natur. Die Ähren wogen, die Wälder rauschen. Die Flügel der Seele werden nicht als Bild empfunden, sie geben das Gefühl des Aufschwungs. Das einzige, das anschaulich hervortritt, ist der Zauber des Lichtes. So sternklar war die Nacht. Blütenschimmer! Man sieht den silbernen Schein des Mondes, der in den Blütenbäumen aufleuchtet.

Um den ganzen Reichtum der Stimmung auszuschöpfen, brauchen wir nur den innern Verlauf des Mondnachterlebnisses zu ver-

folgen. Der Mensch erlebt am Anfang die Mondnacht als ein Sichherabsenken des Nachthimmels über die schlafende Erde, die wie eine Braut im Blütenkranze daliegt und von seinem Kuß träumt. Ein großes, seliges Gefühl faßt Himmel und Erde zu einer Einheit zusammen.

Das Gefühl erlischt nicht in dieser Umarmung, es gerät in Bewegung. Die zweite Strophe läßt die leise Strömung erleben, indem sie die Bewegung in der Natur zeigt: die Luft ging durch die Felder, die Ähren wogten sacht, es rauschten leis die Wälder. Vom Niedern zum Höhern aufsteigend, schwingt sich dann das Gefühl zu den Sternen empor.

Das Hinaufffliegen zu den Sternen ist für die Seele wie eine Erlösung. Sie löst sich aus den engen Fesseln des Alltags. Man spürt das Gefühl der Befreiung in dem stark betonten „spannte — weit die Flügel aus". Und indem sie sich der obern Welt nähert, hat die Seele wie eine Ahnung, daß sie in ihre eigentliche Heimat zurückkehre, in der sie wie ein Kind, unbeschwert und frei leben darf.

Und wie das Lied vom Himmel ausging und zum Himmel zurückkehrte, so hat auch die Seele ihren ewigen Kreislauf geschlossen . . .

Des Menschen Seele gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es, zum Himmel steigt es...

10.

Eichendorff:

Vorbei.

Das ist der alte Baum nicht mehr,
Der damals hier gestanden,
Auf dem ich gesessen im Blütenmeer
Über den sonnigen Landen.

Das ist der Wald nicht mehr, der sacht
Vom Berge rauschte nieder,
Wenn ich vom Liebchen ritt bei Nacht,
Das Herz voll neuer Lieder.

Das ist nicht mehr das tiefe Tal,
Mit den grasenden Rehen,
In das wir nachts viel tausendmal
Zusammen hinausgesehen. —

Es ist der Baum noch, Tal und Wald,
Die Welt ist jung geblieben,
Du aber wurdest seitdem alt,
Vorbei ist das schöne Lieben.

Wir wollen zunächst, von allem poetischen Drum und Dran absehend, nur auf die äußere Situation schauen.

In der ersten Strophe finden wir: den alten Baum, das Blütenmeer, die sonnigen Lande. Das ist eine Frühlingslandschaft unten im Tale. In der zweiten Strophe wird ein Bergwald erwähnt. Wir sind also ein wenig in die Höhe gestiegen. Noch mehr steigen wir, wenn wir in die dritte Strophe gelangen: das Tal erscheint uns als tief, ein gewisses Höhegefühl erfüllt unser Herz. Am höchsten stehen wir aber wohl in der letzten Strophe, da überblicken wir alles Bisherige: Baum, Tal und Wald. Es ist aber etwas kühl Abstraktes in diese Schau gekommen. Wir sehen nichts mehr von grasenden Rehen, wir hören nichts mehr vom rauschenden Bergwald. Wir sind auf dem Gipfel, wir haben das Ziel erreicht, unser Spaziergang ist „vorbei".

Doch das „Vorbei" des Titels hat noch einen tieferen Klang. Indem wir mit dem Dichter die Reise auf den Berg machten, sahen wir, daß er überall Erinnerungen in die gegenwärtige Anschauung mischte, und wenn wir diesen Erinnerungen nachgehen, so spüren wir auch da eine Entwicklung, einen zeitlichen Verlauf.

Die erste Strophe erinnert den Dichter an seine Knabenzeit. Nur als Knabe sitzt man auf den Bäumen. Dazu denkt er sich den Frühling: Blütenmeer, sonnige Lande. Frühling des Lebens, Blütenträume.

Die zweite Strophe zeigt uns den Jüngling. Er kommt vom Liebchen. Er reitet durch den dunkeln Wald. Sein Herz ist voll Musik. Der ersten Liebe goldne Zeit . . .

In der dritten Strophe sehen wir den Mann. Er sagt nicht mehr

ich, sondern wir. Er ist verheiratet. Nichts mehr von einsamen Ritten. Sie schauen zusammen ins tiefe Tal. Sein Leben ist tief und ruhig geworden.

Und in der vierten Strophe finden wir den Greis. Er sieht, daß alles um ihn jung geblieben ist, er aber fühlt sich alt. Und das Abstrakte seiner kühlen Anschauung läßt uns leise erschauern. Er ist wieder allein. Er spricht nicht mehr in der Mehrzahl. Seine Liebe ist tot, sein Leben ist vorbei . . .

Wie ganz anders tönt nun dieses bittere Wörtlein. Ein ganzes Leben ging vorbei wie ein Spaziergang.

Und nun fällt uns auf, wie das „nicht mehr" mit jeder Strophe schwerer wird. „Das ist der alte Baum nicht mehr." Er betrachtet erstaunt den sonst wohlbekannten Baum. Er spürt, daß sich etwas geändert hat, aber er will sich einreden: Du bist immer noch der gleiche, die Welt ist anders geworden. Schon schwerer tönt: „Das ist der Wald nicht mehr, der sacht' . . . Er ist nicht mehr so sicher, eine leise Angst zittert durch sein Reden. Aber ganz schwer tönt es nun: „Das ist nicht mehr das tiefe Tal." Mit verzweifelter Abwehr: Es kann gar nicht sein! Je mehr das böse Wort ins Versinnere dringt, desto mehr scheint es sich ins Herz einzuschneiden, bis plötzlich der Umschwung kommt: Nein, es ist umgekehrt, die Welt ist jung geblieben, du aber wurdest seitdem alt. Dreimal hieß es: „das ist . . ." mit dem Nachdruck auf dem gegenständlichen „Das", und nun kommt plötzlich die neue Gewißheit: es ist der Baum noch . . . Und um so schwerer wirken alle diese Dinge, als nichts das unerbittliche Schreiten des Rhythmus hemmt. So unmerklich und leicht fließen diese einfachen Strophen! Viermal vier Zeilen, und alles ist vorbei. Eine Hand voll Sand, der mit einem Mal zerronnen ist.

Das Gedicht ist eine der vollkommensten Schöpfungen der deutschen Literatur, und doch läßt uns irgendein trüber Eindruck nicht los. Der Schluß tönt so merkwürdig hohl. Und so schwer fällt das „Vorbei" in den Schacht der Seele, daß wie ein dumpfes Echo aus der Tiefe das bange Fragen heraufsteigt: Vorbei? Weiter

nichts? Und was dann? ... Aha! jetzt kommt die Metaphysik! denkt der freundliche Leser, und es will ihm nicht recht gefallen, daß man ein so schönes Gedicht zu schulmeisterlichen Nebenzwecken gebrauchen möchte. — Wenn aber im Innern des Gedichtes selber eine hohle Stelle wäre?

Man versetze sich noch einmal in die Atmosphäre der ersten Strophe. Wie lebhaft wird man an einen richtigen Knaben erinnert. Da sitzt er auf dem Baum. Der alte Baum selber ist so greifbar nahe. Hell schaut der Knabe in die Welt. Alles ist von Licht durchtränkt. Blütenmeer, sonnige Lande.

Und nun welcher Wechsel in der Beleuchtung, in der Bewegung, in der Verinnerlichung! Nächtlicher Ritt, Einsamkeit, Liebessehnsucht, Waldesrauschen, Lieder im Herzen, Musik, Strömung ... Die ganze Welt der Romantik in einer einzigen Strophe!

Und nun gehe man in die dritte Strophe! Wird man da nicht stutzig? Vom weltfreudigen Knaben, voll heller Zukunftsträume, kamen wir in die schwärmerische Dunkelheit der liebe- und liedertrunkenen Jünglingsseele. Und der tagheitere, wirkende Mann, wo ist er? Immer noch ist es Nacht, immer noch sitzt er da, immer träumt er noch in die Welt hinaus.

Wie bist du geschmacklos! hält mir der liebe Leser entgegen, das ist doch ganz einfach poetische Notwendigkeit, man kann den Mann doch nicht plötzlich aus dem Bergwald in eine Werkstatt führen. Darum wird er am Abend nach der Arbeit dargestellt, von seinem Tagewerk ausruhend. Das innige Verwachsensein des Menschen mit der Natur, das ist doch das Grundthema aller tieferen Lyrik, und gerade das hat unser Dichter in fast zauberhafter Weise verwirklicht, indem er da, wo der Mensch als werktätiger Mann nicht nur in der Natur lebt, die Situation herausfand, wo er doch als ein Teil der Natur atmet.

Schon gut, aber gerade, daß es solcher Künste bedurfte, zeigt, daß sein Thema nicht ohne weiteres zur Lyrik gehört. Das Leben ist eben nicht nur gefühlstiefes Zusammenfließen mit der Natur, das Leben ist nicht nur Lyrik. Zum Mannesalter

gehört die Epik, und darum gerät hier die innere Strömung des Gedichtes in einen Seitenkanal. In der letzten Strophe vollends, wo der Grundgehalt des Lebens zum Ausdruck kommen sollte, spüren wir deutlich den Abstand vom Zentrum. Der Dichter gibt das selber zu, indem er am Schlusse des Gedichtes sagt: „Vorbei ist das schöne Lieben" und nicht: „Vorbei ist das schöne Leben". Von dem alten Manne erwarteten wir aber etwas von tiefer Lebenserfahrung, erst nachträglich merken wir, daß es sich ja nur um Liebe handelte: Liebesahnung beim Knaben, Liebesblüte beim Jüngling, Liebesfrucht beim Manne und Liebesentbehrung beim Greis. Vom Menschendasein haben wir eigentlich nur den süßen Schaum oben abgenommen, darum ging es uns so leicht ein, darum aber ließ es uns unbefriedigt. Der Dichter versprach Leben und gab nur Liebe.

Wenn man aber so viel vom Leben sagt, sollte man auch wirklich alles sagen. Aber alles kann der Lyriker nicht sagen, nicht einmal der Epiker kann alles sagen: wo die Dichtung auf den Kern des Lebens losgeht, da drängt sie zum Drama. Lyrik und Epik sind Nebenströme der Dichtung: das Drama ist im Zentrum und offenbart uns die metaphysischen Tiefen des Lebens. Die Lyrik wird vornehmlich Stimmungen, die Epik Anschauungen geben. Wenn aber der Mensch im Zentrum steht und mit gleicher Gewalt die Würde der Seele und die Wucht der Welt empfindet, dann vermag er weder in lyrischer Weichheit noch in epischer Kühle sein Erleben wiederzugeben, dann muß er im willensjähen Drama der tiefsten Erfahrung Ausdruck verschaffen: daß das Leben ein Ringen sei von zwei entgegengesetzten Mächten, die miteinander kämpfen, bis sie, durch ein höheres Schicksal bezwungen, sich zur Einheit zusammenfinden.

II.

K. F. Meyer:

Eingelegte Ruder.

Meine eingelegten Ruder triefen,
Tropfen fallen langsam in die Tiefen.

Nichts, das mich verdroß! Nichts, das mich freute!
Niederrinnt ein ſchmerzenloſes Heute!

Unter mir — ach, aus dem Licht verſchwunden —
Träumen ſchon die ſchönern meiner Stunden.

Aus der blauen Tiefe ruft das Geſtern:
Sind im Licht noch manche meiner Schweſtern?

In Meyers Werk kommen zwei Menſchen zur Sprache: im Vordergrund ſteht der „Renaiſſance"menſch, der ſeine Freude hat an grellen Farben und grauſigen Dingen, an roher Mordtat, an Blutſchande, an Verführungen aller Art; weiter hinten findet man den einſam traurigen Mann, der ſich in gedämpften Tönen und Seelenſtimmungen gefällt, den Menſchen der ſchmerzlich entſagenden Lebenshaltung.

Unſer Gedicht zeigt, in welchem Menſchen Meyers Seele wohnt. Die farbenprächtige Renaiſſance mit ihren großen Linien und breiten Gebärden iſt bei Meyer nur Faſſade, wie bei Nietzſche, Wagner und unſerer ganzen offiziellen Kunſt. Es iſt nicht Wirklichkeit, ſondern Sehnſucht. Der „Wiedergeburts"traum einer abſterbenden Kultur. In den ſterbebangen Geſtalten des Hutten und Pescara hat Meyer ſich ſelber dargeſtellt. Er möchte gern der gewalttätige Jenatſch ſein, er iſt in Wirklichkeit der bleiche Herzog Rohan. Auch er fühlt ſich unter die Räder eines zermalmenden Verhängniſſes geriſſen, ohne daß er ſich wehren könnte, ohne daß er ſich wehren wollte. Wozu auch? Müde Entſagung, Sehnſucht nach dem Tode iſt der tiefſte Zug ſeines Weſens.

So finden wir ihn in unſerm Gedicht. Es iſt die gleiche Situation wie in Goethes „Auf dem See"; wenn aber dort die befreiende Bewegung des fröhlich beflügelten Bootes hervorgehoben war, ſo ſteht hier die aufhörende Bewegung des müde heimkehrenden Schiffes im Vordergrund. Er hatte auch friſch hinausfahren wollen in den freien offenen See; vielleicht wartete da irgendwo ein großes Erlebnis, das neues Blut und friſche Nahrung bringen konnte. Vergebliches Hoffen! Immer die gleiche Leere! Wozu auch weiter rudern; von tiefſter ſeeliſcher Müdigkeit erfaßt, legt

er die Ruder ein. Noch fährt das Schiff ein wenig weiter. Noch triefen die Ruder. Doch immer langſamer fallen die Tropfen in die Tiefe; jeder Tropfen könnte der letzte ſein. Und ſo rinnt der vergangene Tag in die Vergangenheit. Der Dichter ſchaut noch darauf zurück. Leere ſchaut ihm entgegen. Ein doppeltes Nichts. Keine Freude, kein Leid! Jede ſtarke Seelenbewegung iſt in ſeinem Leben unmöglich geworden. Wozu noch weiter leben? Ach, die ſchönern Stunden ſind ſchon lange verſchwunden. Und ſo ruft die ganze Vergangenheit ihm zu: Kommſt du auch bald zur Ruhe? Und es iſt, als ob der letzte Tropfen fiele, die letzte Stunde verrönne, die letzte Bewegung des Schiffes aufhörte. Man denkt gar nicht mehr an ein Morgen. Geſtern, heute, und alles iſt vorbei! Es iſt kein glänzend rauſchender Untergang, kein verzweifeltes Sichaufbäumen gegen das harte Schickſal, nur ein leiſes Verklingen, ein unmerkliches Stilleſtehn, das Fallen eines letzten Tropfens auf das ſtille Waſſer, das langſame Ruhigwerden eines nicht mehr getriebenen Schiffes.

Je mehr man die Form, in welche dieſer ſeeliſche Vorgang eingegoſſen iſt, anſchaut, um ſo mehr macht ſie den Eindruck der allergrößten Geſchloſſenheit und allerfeinſten Durchbildung. Faſt zu geſchloſſen ſcheint ſie, ſo geſchloſſen, daß die Seele nirgends mehr eindringen kann. Wie ſpart der Dichter ſeine Worte! Keines das geſtrichen, keines das anders geſtellt werden könnte. Welcher Abſtand z. B. zwiſchen der erſten und zweiten Strophe! Schon in der erſten hat man Mühe, aus den knappen Andeutungen die Situation herauszufühlen. Nun plötzlich der Übergang von der äußern Situation zur innern Betrachtung. Nur das Wort „niederrinnt" bildet die anſchauliche Brücke zur vorausgegangenen Darſtellung. Und wieder müſſen wir uns durch leiſe Andeutungen weiterführen laſſen. „Unter mir" ſchließt ſich an an „niederrinnt": die Vergangenheit wird dargeſtellt als etwas, das in einer untern Welt träumt. Dieſe Unterwelt iſt ſchattenhaft dunkel, wie wir es an dem Gegenſatz „aus dem Licht" fühlen. Und die blaue Tiefe

wartet, bis der letzte Tropfen aus dem hellen Tag heruntergefallen ist.

Wie die Anschauung so wird auch die Stimmung nur schwach angedeutet. Nur einmal ein „ach" und in der Frage am Schluß leise zitternde Sehnsucht. Allerdings werden Anschauung und Stimmung noch durch die musikalische Form unterstrichen. In der ersten Strophe ahmt der wiederholte Laut tr und das t am Schluß das Geräusch der fallenden Tropfen nach. Dreimal hört man in der zweiten an betonter Stelle ein n. Es begleitet gleichsam das verneinende Kopfschütteln. Aber alle Einzelheiten, jede hervorbrechende Bewegung werden gedämpft durch die gleichmäßig fallende Melodie der müden, langsamen Zweizeiler.

Noch einmal fragen wir: ist da nicht zu viel Formung, ist das seelische Geschehen nicht allzusehr verhüllt? Aber gerade das ist das Wesen der Meyerschen Kunst. Sie kennt keine greisenhafte Schwatzhaftigkeit; kein weichliches Jammern soll des Dichters Leid verraten. Nur der starrsten Form, dem kältesten Marmor vertraut er leise das Fühlen seiner Seele an. Stoizismus ist die Lebenshaltung großer sterbender Menschen.

Und wenn wir in den Renaissancegewalttaten den Ausdruck eines im Tode aufflackernden Lebenswillens sehen, so finden wir in der plastischen Verschwiegenheit der Gedichte Meyers die stille Ergebenheit des Mannes, der sich unter sein Schicksal beugt.

12.

K. F. Meyer:

Der römische Brunnen.

Aufsteigt der Strahl, und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

Nur als Probe zu den vorhergehenden Ausführungen sei noch schnell auf dieses Gedicht hingewiesen. Da ist der Formwille Meyers selber zum Symbol geworden. Wieder ist's etwas, das allen romantischen Menschen Sinnbild ihrer innern Bewegtheit gewesen ist: fließendes Wasser, das dem Dichter zum Sinnbild seiner Ruhe wird.

Wieder ist der höchste Punkt der Melodie am Anfang: Auf steigt der Strahl . . . Und dann kommt ein beständiges Niederfließen. Unterbrochen wird die Strömung durch der Marmorschale Rund; dann fließt es weiter in einer zweiten Schale Grund, dann in eine dritte. Immer ist Bewegung, und doch hat man den Gesamteindruck der Ruhe. Die Strömung hat sich gleichsam zum plastischen Kunstwerk versteinert.

Den gleichen Eindruck wie das anschauliche Symbol macht die musikalische Gestaltung. Die wechselnden Reime werden immer wieder vom dumpfen u-Klang aufgesogen, und das letzte Wort des Gedichtes, auf dem die ganze Schwere der äußern und innern Form lastet, ist „ruht".

Wiederum haben wir Mühe, hinter der marmornen Form, hinter der starren Anschauung den seelischen Gehalt, die strömende Stimmung zu finden. Wir können allerdings die Symbole auflösen und für Wasserbewegung Seelenfluß, für Marmorschale künstlerische Formung einsetzen. Aber das ist fast zu viel Gedankenarbeit. Wo ist die Stimmung? Eben in diesem beständigen Niedergehen des Wassers und in der Stauung der Bewegung durch die äußere Form. Stoische Fassung im Untergehen!

Man hat in der letzten Zeit angefangen, über die Kunst Meyers die Nase zu rümpfen. Der römische Brunnen sei aus Kunststein gebaut, aus Marmorersatz. Meyers Dichtung sei mehr künstlich als künstlerisch. Es muß in der Tat zugegeben werden, daß wir an einer äußersten Grenze künstlerischer Formung angelangt sind. Unmittelbar neben Meyers Park beginnen jene Villen- und Vorstadtgärten, in denen brave Bürgersleute die Wasserleitungen zu allerlei Künsteleien mißbrauchen. Der eine baut ein kleines Mühlwerk

hinein, gar mannigfach verziert mit schönen Bildchen und gedankentiefen Sprüchen. Und wenn dann im dünnen Strahle der Stimmung die Reimhölzer anmutig klappern, so freut sich die ganze Verwandtschaft ob dem ergötzlichen Kunstwerklein. Ein anderer läßt ein Rädchen im Wasserwirbelchen sich drehen und steckt allerlei Fähnlein drauf, so daß vom Drehen und Flattern ein patriotisches Windchen entsteht. Auch da schaut die engere Gemeinde andächtig und mit Stolz auf den gesinnungstüchtigen Erzeuger. Auch wahre Dichter, die auf andern Gebieten Großes leisten, erlauben sich in der Lyrik allerlei Gaukeleien. Es ist ja nicht besonders schwer, schöne Reime, Gedanken und Bilder zusammenzuleimen. So entsteht eine wahre Sintflut von Lyrikbändchen mit Goldschnitt und zartbeblümten Einbanddecken. Erst wenn man von hier aus auf Meyers Werk schaut, so sieht man, wie groß und einsam es dasteht. Und da mag es dem Kritiker wohl vergehen, von „Kunststein" und „Marmorersatz" zu reden. Meyers Brunnen ist aus echtem Marmor gebaut, und reines Quellwasser füllt die großgeschwungenen Schalen.

13.

G. Keller:

Stilleben.

Durch Bäume dringt ein leiser Ton,
Die Fluten hört man rauschen schon,
Da zieht er her die breite Bahn,
Ein altes Städtlein hängt daran

Mit Türmen, Linden, Burg und Tor,
Mit Rathaus, Markt und Kirchenchor;
So schwimmt denn auf dem grünen Rhein
Der goldne Nachmittag herein.

Im Erkerhäuschen den Dechant
Sieht man, den Römer in der Hand,
Und über ihm sehr stille steht
Das Fähnlein, da kein Lüftchen geht.

Wie still! Nur auf der Klosterau
Keift fernhin eine alte Frau;
Im kühlen Schatten neben dran
Dumpf donnert's auf der Kegelbahn.

Ein Rheinſtädtchen! Türme, Linden, die Burg, das Tor, das Rathaus, der Markt, die Kirche, ein Erkerhäuschen, eine Windfahne, eine Kloſterau, eine Kegelbahn. Dazu noch die gemütliche Figur des rheinweintrinkenden Domherren. Endlich noch eine Anzahl charakteriſtiſcher Geräuſche: das Rauſchen des Fluſſes, das Keifen einer alten Frau, das dumpfe Donnern der Kegel.

Sind wir da nicht ganz verriegelt in der Außenwelt, ohne Zugang zum Innern der Seele? Iſt's möglich, daß in einer ſolchen Menge von Gegenſtänden das Gefühl in Wallung geraten kann?

Und erſt dieſe kühle ſprachliche Form! Höchſte Einfachheit in Wortauswahl und Wortſtellung, gepaarte Reime, faſt jede Zeile klingt ab, als ſtünde ein Punkt dahinter . . . beinahe Proſa! Und ein beliebtes Stilmittel objektiver Darſteller: die nackte Aufzählung von Gegenſtänden (Türme, Linden uſw.). Könnte es einem Komponiſten im Traume einfallen, dieſes Gedicht in Muſik zu ſetzen? In welcher Tonart würde wohl die alte Frau keifen?

Und doch muß Stimmung darin ſein, ſonſt könnte das Gedichtlein nicht einen ſolchen Zauber auf den Betrachter ausüben.

Es iſt eben keine Stimmung, die ſich hervordrängt. Sie läuft nur ganz leiſe mit. Es iſt die ſtillverſonnte Ruhe, die ein Menſch empfindet, der ſich ganz dem Anblick der Außenwelt hingibt.

Allerdings hat es der Dichter verſtanden, uns mit ganz eigenen Zauberkünſten innerhalb dieſes ſo kleinen und engbegrenzten Kunſtgebildes in den Bann dieſer Stimmung hineinzuziehen. Er läßt die Grundſtimmung nicht von Anfang an erklingen, er führt erſt aus der entgegengeſetzten Stimmung hinein. Wir ſind auf der Wanderung begriffen. Wir ſteigen einen waldigen Weg hinunter, und ſchon dringt durch die Bäume ein leiſer Ton, man hört die Fluten rauſchen. Und plötzlich öffnet ſich der Ausblick: majeſtätiſch flutet der Rhein einher, und das kleine Städtchen an ſeinem Ufer ſcheint nur ſo nebenbei angehängt. Obenhin wird der Geſamteindruck wiedergegeben: Türme, Linden uſw.; aber das alles ſchwimmt auf dem Strom der goldenen Nachmittagsſtimmung. In dieſer erſten Hälfte iſt alles Bewegung: das Wandern, das Strömen des

Rheins, der Einzug des Nachmittags. Auch das Rauſchen des Stromes hat nicht nur charakteriſierende Bedeutung, es begleitet ſtimmungserweckend den Schritt des Wanderers.

Im zweiten Teil ſteht alles ſtill. Auch der Wanderer muß ſich zur Ruhe geſetzt haben, ſonſt könnte er die Form des Bechers in der Hand des Dechanten nicht unterſcheiden. In der regungsloſen Windfahne iſt die Stille geradezu körperlich fühlbar geworden. Wie ſtill! Und die Ruhe des Städtleins wird nur noch mehr vertieft, dadurch daß ſie zeitweiſe unterbrochen wird durch eintönige Geräuſche: das Keifen einer alten Frau, das Donnern auf der Kegelbahn.

Ohne die vorausgegangene Bewegung würde man die Stille und Beſchränktheit des Städtleins als erdrückend und beengend empfinden; ſo aber tut's wohl, wie Heimkehr nach endloſem Umherirren.

Dieſe ganze Stimmung, die wir mit ſo viel Worten haben herausholen müſſen, iſt vom Dichter nur leiſe angetönt. Er hat das Bild gar nicht hingeſtellt, um die Stimmung zu erwecken, vielmehr dient die Stimmung dazu, das Bild lebendig zu machen. Das Bild iſt dem Dichter hier die Hauptſache. Wie weit ſind wir von den träumeriſchen Stimmungskünſten der Romantiker! Hier iſt nicht dämmernde Sehnſucht, ſondern helle Gegenſtändlichkeit. Goldner Nachmittag: das iſt der Inbegriff Kellerſcher Schönheit. Nachmittag, nicht Mitternacht! Eine gut bürgerliche Zeit. Von träumeriſcher Mitternacht will der Bürger nichts wiſſen; das iſt Schlafenszeit. Aber der helle Nachmittag, das entſpricht ſeiner heitern Seele. Da kann man auch arbeiten, da ſieht man die Dinge, wie ſie ſind, mit all ihren Ecken und Kanten. Man kann ſie aber auch anpacken und etwas damit machen. Auf der Hobelbank vergeht den Dingen der romantiſche Krimskrams. Es iſt aber „goldner" Nachmittag, und mit „golden" zieht die Poeſie in das nüchterne Bürgerleben ein. Das Gold des Nachmittags, das iſt das ſtille Glück, das man im täglichen Umgange mit den Gegenſtänden der Außenwelt findet, das iſt die Seele, die beim

Arbeiten leiſe mitklingt. Und niemand hat es verſtanden, den bürgerlichen Alltag ſo wunderbar zu vergolden, wie unſer Meiſter Gottfried.

Man nehme aber das Gold weg, und plötzlich ſteht man mitten im Fabriklärm des Naturalismus. Nun beginnt die Herrſchaft der Maſchine. Auch die Augen des Künſtlers werden zu Maſchinen. Nicht mehr ſind's die lieben Fenſterlein G. Kellers; jetzt ſind's ſchwarze Photographieapparate, die mit Vorliebe auf dunkle Gegenſtände gerichtet werden. Ein naturaliſtiſcher Dichter kann ja auch etwa an einem Sonntag aufs Land fahren und eine Naturaufnahme machen. Aber er kümmert ſich nicht mehr viel um die Seele. Bis das Naturbild durch all dieſe Linſen und Blenden auf die Platte gekrochen iſt, bis es endlich, durch allerlei Weltanſchauungsbäder entwickelt und fixiert und abgetönt, zum Vorſchein kommt, hat ſich ſchon lange alle wahre Stimmung verflüchtigt. Mag das Bild noch ſo gut geraten ſein: nach Chemie riecht's immer ein wenig.

Dazu kommt noch, daß dieſe Außenweltsbilder nicht mehr mit Kellerſcher Muße und Beſchaulichkeit aufgenommen werden können. Die ſauſende Bewegung unſerer Zeit will ſich irgendwie auf dem Bilde äußern. So macht man eben Bilder, die ausſehen wie Photographien, die vom Schnellzug aus gemacht worden ſind. Am beſten kann ſich der Zeitgeiſt im Kino äußern. Da iſt Maſchine, Tempo und Photographie zur wahren Teufelsmiſchung zuſammengebraut. Und wer da Seele ſuchte, der würde ſich dem allgemeinen Gelächter ausſetzen. Wozu denn Seele? Kann man Seele eſſen oder ins Bankbüchlein eintragen laſſen? Der Menſch des Kinodramas iſt nur Maſchine: Genußmaſchine, Mordmaſchine, Spaßmaſchine, was man will. Und ſo iſt auch das Publikum. Die Völker ſelber werden zu Rieſenmaſchinen. Und eines Tages platzen dieſe ungeheuren Mechanismen mit dämoniſcher Kraft aufeinander. Hei! wie die Kolben ſtampfen und die Räder ſauſen! Hei! wie das raucht und blitzt und kracht und ſplittert! . . . Wir greifen uns an die Stirne, ſind wir denn nicht im kleinen Rheinſtädtchen

Gottfried Kellers an einem ſtillen und ſonnigen Nachmittag? Was ſoll hier die grauſige Viſion?

Der Dichter ſelber hat ſich ja mit aller Leidenſchaft gewehrt gegen die neue Zeit. Und dennoch ſind's nur wenige Stationen vom Rheinſtädtchen bis zur ſchlotſchwarzen Induſtrieſtadt. Von der behäbigen Sachlichkeit des gemütlichen Bürgers bis zur gehetzten Maſchinenhaftigkeit des Großſtadtmenſchen iſt nur ein kleiner Schritt. Es iſt aber der Schritt von der Poeſie G. Kellers zur Kinokunſt der Naturaliſten, der Schritt vom goldig warmen Abendrot ins kaltgrelle Licht der elektriſchen Lampen.

14.

Heinrich Heine:

Ich weiß nicht, was ſoll es bedeuten.

Ich weiß nicht, was ſoll es bedeuten,
Daß ich ſo traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn,

Die Luft iſt kühl, und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendſonnenſchein.

Die ſchönſte Jungfrau ſitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geſchmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
Und ſingt ein Lied dabei;
Das hat eine wunderſame,
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er ſchaut nicht die Felſenriffe,
Er ſchaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verſchlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.

Das Lied Heines hat selber eine „wundersame, gewaltige Melodei". Besonders wenn man die andern Gestaltungen der Loreleisage mit dieser Fassung vergleicht, so steht man wirklich wie vor einem Wunder. Man kann's fast gar nicht glauben, daß Heine das gleiche, was Brentano und der Graf von Loeben mit so viel Kunst und Ausführlichkeit dargestellt haben, in so wenig Worte und doch mit so wild ergreifender Leidenschaft zusammendrängen konnte.

Und wenn wir dieser Melodie im einzelnen nachgehen, immer wieder müssen wir staunen, wie einfach und doch so wirksam die angewandten Kunstmittel sind. Er stellt uns nicht sofort das Bild der schönen Sirene vor Augen. Zuerst taucht er uns in die eigentümlich schwermütige Stimmung, die er selber empfindet. Ganz anders wirkt bei solcher Verfassung der Märchenspuk auf den Geist. „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, daß ich so traurig bin." Ein Satz, wie man ihn oft im leisen Selbstgespräch sagt, wenn man eine unerklärliche, niedergedrückte Stimmung verscheuchen will. Nun die Erklärung: „Ein Märchen aus alten Zeiten . . ." Man achte, wie schwer und gedehnt die folgende Zeile tönt: „Das kommt mir nicht aus dem Sinn." Lauter einsilbige Wörter, in der gleichen Tonstärke ausgesprochen. Als ob man langsam, Punkt um Punkt, die Erinnerung an das Märchen aus den Schleiern der Vergessenheit herauslöste.

Jetzt warten wir gespannt auf das Folgende. Aber noch werden wir aufgehalten durch die Schilderung der Landschaft. Auch das vertieft wunderbar die Stimmung. „Die Luft ist kühl, und es dunkelt." Wir schauern leise. Weil es kühl ist, und weil wir anfangen, uns zu fürchten. Die Vokalreihe u-ü-u verstärkt durch ihren Klang diesen Eindruck. „Und ruhig fließt der Rhein." Eine Reihe von zweisilbigen Takten, die lautlos und mächtig vorbeigleiten. Man sieht förmlich den Rhein, wie er im Abenddunkel dahersträmt. Und auch hier wieder fühlt sich der Fluß der Seele angeregt durch das Fließen im Naturbilde. Aus der dunkeln Uferlandschaft hebt sich nun der funkelnde Berggipfel besonders deutlich

hervor. Unſere Aufmerkſamkeit wird völlig von dieſem Punkte aufgeſogen, und nun erſcheint — durch alle dieſe Vorbereitungen zur ſinnverwirrenden Viſion geſteigert — die wunderbare Geſtalt der Jungfrau Lorelei. Jetzt fängt es an zu ſprühen und glühen und leuchten, daß das Auge gar nicht zur Ruhe kommt. Das Geſchmeide blitzet. Das Funkenſpiel der ſchimmernden Haare wird unaufhörlich durch das Kämmen aufgewühlt. Golden iſt der Schmuck, golden das Haar, golden der Kamm. Um vollends den Sinn des Zuſchauers zu betören, ſetzt nun das Lied ein, und jedermann hat ſchon erfahren, wie die dunkeln Fluten der ſinnlichen Muſik unwiderſtehlich das Herz mit ſich reißen. Die unhemmbare Bewegung wird auch im Rhythmus wiedergegeben, der unaufhaltſam über den Verseinſchnitt hinwegſtrömt: eine wunderſame . . . gewaltige Melodei.

Leicht verſtehen wir nun die Wirkung dieſes Zaubers. Wie ſchwach kommt uns der Schiffer in ſeinem kleinen Schiffe vor in Gegenwart dieſer unheimlichen Naturgewalten! Wie wühlt die Liebesraſerei in dem „wilden Weh". Wir ſehen mit ängſtlicher Spannung, daß der Augenblick naht, da er an den Felſenriffen zerſchellen wird. Doch da zerfließt das Erinnerungsbild, es wird ganz unbeſtimmt. „Ich glaube, die Wellen verſchlingen . . ." Man erwartet eigentlich „verſchlangen"; denn nachher heißt es „das hat die Lorelei getan". Mit dem dumpfen Gefühl, daß ein Unglück geſchehen ſei, wachen wir aus dem Bann dieſes Traumes auf.

Unglaublich, daß dieſes erſchütternde Geſchehen in dieſen ſechs knappen Vierzeilern mit ihren gekreuzten Reimen Platz finden konnte. Ein wirkliches Volkslied! Schon der Form nach. Dieſe leichten, ſingbaren Strophen mit ihrem fließend unregelmäßigen Rhythmus, dieſe einfache Sprache, dieſe typiſchen Wendungen (die ſchönſte Jungfrau, der goldene Kamm uſw.), dieſe Wiederholungen (er ſchaut, er ſchaut), dieſe epiſche Handlung, dieſer Märchenton! Aber auch der Verbreitung nach ein Volkslied: an allen Orten wird's geſungen von groß und klein, in der Studentenkneipe und auf der Hausbank.

Aber etwas, das ſich nicht ganz mit dem Volksliedcharakter unſeres Gedichtes verträgt, iſt die erſte Strophe. Da ſteckt zu viel Subjektives darin. Man kommt ein gewiſſes Lyſolgerüchlein gar nicht los, wenn man längere Zeit damit umgegangen iſt. So gedrückte Stimmungen, wie ſie hier beſchrieben werden, und ſo zäh haftende Erinnerungsbilder kommen nicht einfach aus der Luft geflogen. Nicht das eine iſt die Urſache des andern; beide ſteigen empor wie Sumpfnebel aus den Tiefen des Unterbewußtſeins. Irgend etwas Unangenehmes iſt verdrängt worden, irgendein ſchwerer Konflikt liegt unerledigt im Abgrund der Seele. Das wache Bewußtſein, dieſer Hüter des ſeeliſchen Gleichgewichts, verhindert ängſtlich das Emportauchen des Fremdkörpers. Es weiß, daß die einſame Seele zu ſchwach iſt, um ihn beiſeite zu ſchaffen. Als die Menſchen im Gebet ihre innern Nöte vor Gott aufdeckten, gab's noch keine Pſychoanalyſe. Der verdrängte Konflikt laſtet dem Menſchen auf dem Gemüt; aber vergeblich ſucht man den Grund des Unwohlſeins. „Ich weiß nicht, was ſoll es bedeuten . . .“ Da ſich der Konflikt nicht direkt äußern kann, ſucht er auf Umwegen ans Licht zu kommen: er nimmt ſeine Zuflucht zum Symbol. Bald iſt's ein Traum, bald ein krankhaftes Symptom; hier iſt's eine Erinnerung, eine Wachvorſtellung, die ſich nicht vertreiben läßt. Jetzt erſt laſtet jene ſchwere Zeile mit ihrem ganzen Gewicht: „es kommt mir nicht aus dem Sinn.“ Schon dieſe Zeile zeigt, daß der Dichter ſich nicht einem müßigen Träumen hingibt, er kann ſich nicht gegen dieſes Bild wehren. In dem Aufdringlichen, Unabweislichen dieſer Vorſtellung liegt der pathologiſche Keim. Bevor das Symbol nun in Erſcheinung tritt, ſpielt ſich noch ein Kampf ab zwiſchen Ober- und Unterbewußtſein, vielleicht angedeutet im Gegenſatz der dunkeln Rheinſtrömung zum ſonnbeſchienenen Berggipfel. Und nun leuchtet die Erſcheinung auf. Ein verführeriſches Weib, das alle Sinne gefangen nimmt. Der Menſch in ſeinem ſchwachen Lebensſchiff ahnt wohl alle Gefahren, die ihm entgegenſtehen. Sein Schiff wird zerſchellen, ſeine Seele wird untergehen. Noch iſt Rettung möglich. Der Ausgang iſt noch unſicher.

„Ich glaube, die Wellen verſchlingen . . .“ Vielleicht iſt die auffällige Gegenwartsform von „verſchlingen“ ein unbewußtes Eindringen der gegenwärtigen Seelennot des Dichters in die hiſtoriſche Erinnerung. Doch er ahnt, daß die Kataſtrophe eintreten wird. Er hat keine Kraft, der Verführung zu widerſtehen. „Das hat mit ihrem Singen die Lorelei getan . . .“ Die ſchwüle Kampfſtimmung und die Ahnung vom kommenden Untergang geben erſt dem Gedicht den eigentlichen Gehalt. Und erſt jetzt ſieht man, wie davon die Form beinahe zerdrückt wird. Welcher Zwieſpalt zwiſchen dieſem glatten, bunten Gefäß und dieſem ſchickſalsſchweren, blutigen Inhalt! Braucht es nicht eine echt jüdiſche Selbſtironie, um ſeine Seelennot in einem ſo kindlichen Volksliedton vorzuſingen? Lacht nicht der Dichter auch über uns, daß wir ſo andächtig das farbige Kleid begaffen, in dem ſein ſiecher Körper ſteckt? Nun hab ich aber dem braven Bürger ſein Leiblied gründlich verleidet. Wirklich? Hat das Gedicht von ſeiner lebendigen Kraft verloren, indem es der Wirklichkeit genähert wurde? Allerdings haben wir uns weit von Goethe entfernt; ſind wir uns aber nicht ſelber näher gekommen? Allerdings iſt aus dem Naturprodukt eine Großſtadtſchöpfung geworden. Aber die Großſtadt iſt der Leidensweg, den die moderne Seele gehen muß, wenn ſie ſich ſelber finden will. Und erſt wo die Verführung in ihrer ganzen ſinnbetörenden Macht offenbar wird, da kann die wirkliche Sehnſucht nach Erlöſung aufwachen. Verführung und Erlöſung: das iſt der Eingang und Ausgang des Seelenweges. Am Eingang duftet und glüht ein Zaubergarten: Heinrich Heines Poeſie.

15.

Rainer Maria Rilke:

Kann mir einer ſagen . . . .

Kann mir einer ſagen, wohin
ich mit meinem Leben reiche?
Ob ich nicht auch noch im Sturme ſtreiche
und als Welle wohne im Teiche,
und ob ich nicht ſelbſt noch die blaſſe bleiche
frühlingfrierende Birke bin?

Rilke bildet die Brücke in die neuste Zeit. Sein Gedicht zeigt schon deutlich die Spuren der Auflösung. Alles Äußere scheint sich verflüchtigen zu wollen. Zunächst die Form. Absichtlich ist die Regelmäßigkeit in der Zeilenlänge durchbrochen. Die zwei wichtigsten Reime, der erste und der vorletzte, fallen auf ganz unwichtige Wörter, dürfen nur leicht berührt werden. Das innere Fließen des Rhythmus wird nicht durch die äußere Form unterbrochen. Auch das Aufsparen des Reimes auf „wohin" bis zum Schluß gibt dem Rhythmus eine Spannung, die ihm keinen Ruhepunkt gewährt, so daß er über das Fragezeichen am Schluß noch weiterschwingt ins Unendliche. Noch verstärkt wird das Gefühl von der Auflösung der äußern Form durch das starke Hervortreten der musikalischen Werte. Beachtenswert ist die eigenartige Reimbehandlung; dann das häufige Vorkommen des Gleichklangs: Sturme streiche, Welle wohne, blasse bleiche, frühling-frierende Birke bin. Wie eigentümlich wirksam ist auch die Vokalreihe dieser letzten Wortfolge: a-ei-ü-i-i-i!

Auch die äußere Anschauung ist aufgelöst. Schon das Vorherrschen der Fragezeichen taucht das Ganze in ein seltsam flimmerndes Zwielicht. Wir spüren allerdings, daß wir einen Vorfrühlingssturm erleben: vom Sturm ist ja die Rede, im Teiche werden Wellen aufgetrieben, und am Ufer des Teiches friert eine einsame Birke in den grauen Himmel empor. Das alles wird aber nicht als äußere Form wahrgenommen; wir sehen es gleichsam von innen, als Teil unseres eigenen Wesens. Alles ist Seele geworden. Indem wir uns eins fühlen mit allem Lebendig-Bewegten in der Natur, werden wir auch in eine eigene Welt versetzt, die nichts gemein hat mit der körperlichen Welt der gewöhnlichen Menschen. Das allein gibt ein Gefühl des Losgelöstseins von aller starren Begrenzung, Vereinzelung und Bindung, das wohl als Grundstimmung unser Gedicht beleben könnte. Doch es scheint fast, als ob wir nur allzusehr dem Gespenst der intellektuellen Abstraktion, das beständig an den innern Toren der Seele herumlauert und alles lebendige Fühlen mit erstarrendem Hauche bedroht, in die Nähe geraten seien. Bei-

nahe abstrakt tönt die Frage am Anfang des Gedichts, und ziemlich unpersönlich wirken Sturm, Welle und Teich! Doch ist schon hier eine leise Steigerung zu bemerken, und vollends am Schluß dringen wir ein in das eigenste Lebensgefühl des Dichters. Die blasse, bleiche, frühlingfrierende Birke. Das ist das Symbol seines innersten Wesens. Etwas krankhaft Schmächtiges, vor jedem Hauch Erschauerndes, vornehm Einsames, fast überirdisch Zartes. Dieses birkenhafte Lebensgefühl des Dichters nimmt zwar dem Sturme etwas von seiner Kraft; es gibt aber dem Gedicht dafür eine eigentümlich feine Stimmung, deren Zauber weniger in der Bedeutung der Worte wiederklingt als in ihrer heimlich zarten Melodie.

16.

Rainer Maria Rilke:

Ich fürchte mich so ....

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heißt Hand und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn, und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
sie wissen alles, was wird und war;
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;
ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.

Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um.

Die gleiche Seelenstimmung wie im vorigen Gedicht. Nur ist alles negativer und philosophischer ausgedrückt. Vielleicht zu sehr. Es ist eine eigentliche Auseinandersetzung Rilkes mit dem materialistischen Geist unserer Zivilisation. Sobald unsere Positivisten in ihrer beschränkten, intellektualistischen Art die Dinge anfassen, verlieren sie ihr heimliches Leben. Alles wird sofort begrenzt und starr. Alle Seele, alle Musik verschwindet aus der Welt. Und in der Meinung, alles zu wissen, verlieren die Menschen jegliche Eh-

furcht. Der Sinn für das Wunderbare, das Göttliche geht ihnen völlig abhanden.

Das ist alles schön und gut. Aber wenn's nur das ist, dann stehen wir nicht mehr auf dem Boden der Poesie. Vergeblich schlagen die eindringlichsten Klänge an unser Ohr. Wie klingt z. B. des Dichters Verachtung im wiederholten sp von Spiel und Spott, in den vielen w der folgenden Zeile; man kann's gar nicht sagen, ohne die Unterlippe vorzuschieben. „Sie wissen alles, was wird und war." Wie schnürt der Ekel die Kehle zusammen beim Aussprechen der gehäuften g der vierten Zeile! „Ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott." Allein die bezaubernste Musik macht keine abstrakte Rede zur Poesie.

Anschauung muß sein; aber Anschauung ist auch da. Nur ist's Anschauung ganz eigener Art. Wir kommen jetzt in die eigentümliche, nicht jedem Menschen zugängliche Sphäre, wo sogar philosophische Auseinandersetzungen zu anschaulichen Erlebnissen werden.

Ein Kind mitten in einer Stube voll Märchenzauber. Alles ist geheimnisvoll lebendig, alle Dinge haben ihre heimliche Melodie. Nun treten rohe Erwachsene ein. Man kann sich etwa Pfändungsbeamte vorstellen. Mit harten Fingern zeigen sie auf die verschiedenen Gegenstände und schreiben sie ins Notizbuch ein. Da erlischt aller Zauber, verstummen alle Lieder. Die unendlichen Traumländer schrumpfen zusammen zu harten, engen Wänden. Wie tot liegen alle Dinge da.

Ein solches Erlebnis möchte uns Rilke vermitteln. In der ersten Strophe ist er allerdings noch reichlich abstrakt. Beinahe dozierend: „Und dieses heißt Hand und jenes heißt Haus." Aber man hört doch schon den leise zagenden Unterton: „Ich fürchte mich so . . ." Im musikalischen Ausdruck der zweiten Strophe zeigt sich schon der zunehmende Schmerz. In den vielen w ist schon ein Zittern wie bei einem Kind, wenn es mit unruhigen Lippen das Weinen verhalten will, und in den g will sich bereits ein Schluchzen durchwürgen. Vollends in der dritten Strophe wird alles angstvolles, kindliches Gestammel. Ein Sätzlein nach dem andern wird hervor-

gestoßen, und alles mündet in den verzweifelten Schluchzer: Ihr bringt mir alle die Dinge um. Gerade diese scheue kindliche Abwehr gibt dem Gedicht wieder jenen Stimmungszauber, der aus der gereimten Betrachtung ein klingendes Lied macht.

17.

Rainer Maria Rilke:

Herbst.

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.

Bei der immer mehr zunehmenden Verinnerlichung der Lyrik gerät die Poesie in Gefahr, immer mehr die anschauliche Lebendigkeit zu verlieren und in graue Abstraktion zu verfallen. Dieser Gefahr entkommt die moderne Dichtung auf einem ganz eigenen Wege. Die Seele durchbricht gleichsam die Schranken der Erfahrungsformen und schwingt sich auf in die Unendlichkeit des Weltalls. Das faustische Raumgefühl, das Spengler in seinem „Untergang des Abendlandes" beschreibt, hat sich auch in der Lyrik seinen Ausdruck geschaffen. Schon in Goethes Ganymed sehen wir ein Erzeugnis dieses kosmischen Gefühls. Aber erst in neuester Zeit entwickelt sich dieses neue Erleben zum eigentlichen Träger der dichterischen Inspiration. Das kosmische Erleben ist aber nicht jedermanns Sache. Viele Dichter spielen nur mit kosmischen Begriffen, viele Kunstgenießer finden überhaupt den Zugang nicht.

Rilkes Gedicht gibt uns aber gleich ein ganz wunderbares Beispiel, in das sich leicht jeder Leser einfühlen kann, das auch mit

einem Schlage die ganze kosmische Gaukelei der Modedichter in die gebührende Dämmerung verdrängt.

Ein Gefühl, zugleich innere Strömung und äußere Bewegung, reißt sofort die ganze Seele mit und läßt sie nicht mehr aus dem Bann: das Fallen. Siebenmal erklingt dieses Wort und jedesmal mit schwererem Klang. Zuerst ist es ein ganz irdischer Blätterfall, der den Blick an sich zieht und an einen gewöhnlichen Herbst erinnert. Aber sofort erweitert sich die Anschauung zu unendlichen Maßen ... „fallen wie von weit, als welkten in den Himmeln ferne Gärten." Und in der Bewegung der fallenden Blätter sehen wir nun das schicksalsschwere Nein des Sterbens.

Noch mehr erweitern sich Anschauung und Gefühl: „Und in den Nächten fällt die schwere Erde ..." Ein Gefühl, wie man es oft im Traume hat, daß man unendlich tief fällt ins Leere. Aus dem Licht und der traulichen Gesellschaft der Sterne in die unendlich einsame Nacht des Todes.

Das Angstgefühl dringt nun zum Herzen. Ein Schrei: „Wir alle fallen!" Diese Hand, die ich dir entgegenstrecke, sie fällt. Schau um dich, siehst du nicht, wie alle untergehen?

Hilflos werden wir mitgerissen in diesem allgemeinen Untergang. Das wiederholte herbe ä, wie es auch in „schwere Erde", „Sternen", „ferne" tönt, verstärkt den schaurigen Eindruck. In dieser letzten, unentrinnbaren Not wacht aber plötzlich das kindliche Bewußtsein auf. Und herrlich umfängt uns auf einmal das Gefühl des Vertrauens, wie bei einem Kind, das sich verloren glaubte und plötzlich die Nähe des Vaters spürt: „Und doch ist einer, welcher dieses Fallen unendlich sanft in seinen Händen hält." In dem Wort „unendlich" sammelt sich alle Melodie des Liedes. Wer es aus des Dichters eigenem Munde gehört hat, kann es nicht mehr vergessen, wie es — bei allem Nachzittern der vorausgegangenen Angst — überselig beruhigt aufsteigt und niedergeht wie tiefes Aufatmen nach glücklich überstandener schwerer Gefahr.

Diesmal ist in der kindlichen Stimmung des Ausklangs keine Spur mehr von Schwächlichkeit. Wer sollte sich nicht als Kind

fühlen in der Gegenwart desjenigen, der so unendlich viel größer ist als alle Untergänge?

18.

Karl Stamm:

Soldat vor dem Gekreuzigten.

Was hängt mein angstgespannter Blick an dir?
Des Himmels Nachtgewölbe stürzen ein.
Wer beugt des Kreuzes Äste tief zurück?
Die Erde um den Stamm verstockt zu Stein.

Es läßt die Erde nicht, was irden ist.
Wir wurzeln dumpf in ihr und ihrer Zeit.
Ich bin wie du auf rauhes Holz gespannt,
Das aufgestellt zum schwarzen Himmel schreit.

Der rostige Nagel klammert meinen Fuß,
Endlos Gewicht zerrt mich zum Grund hinab.
Wie lange, Herr, bin ich noch eingesperrt
In meines Leibes grauenhaftes Grab?

Durch meine Arme dräng ich mich hinaus,
Durch meine Finger flüchte ich mich fort,
Ich lasse mich zurück, ich schwebe auf,
O jetzt erfahre ich mein tiefstes Wort.

Erlösung dehnt die Brust, zerreißt mein Kleid,
Fern hängt mein Fuß in abgeschiedner Nacht.
Ich rage auf, o, ich bin unbegrenzt.
Und ich erlebe mich: Ich bin vollbracht.

Wir stehen mitten im Expressionismus. Bei Rilke fanden wir ähnliche Töne; aber es klang dort wie müder Flötenton. Nun schmettert's mit jugendlichen Trompeten.

Nicht alles an der äußeren Form scheint uns notwendig und endgültig zu sein. Doch zeugen auch gewisse formelle Eigentümlichkeiten von der Wucht und Bewegtheit des neuen Erlebens. Welche dumpfgeballte Kraft und Schwere äußert sich nicht in den Konsonantenverbindungen der Gleichklänge: die Erde um den Stamm verstockt zu Stein, grauenhaftes Grab usw., in den harten Wortgebilden: angstgespannt, des Himmels Nachtgewölbe, aufgestellt usw., in den gewichtig tönenden Sprüchen: „Es läßt die

Erde nicht, was irden ist!" Eine absichtliche Unklarheit der Bilder und Gedanken verstärkt diesen Eindruck des Gewaltsamen: „Des Himmels Nachtgewölbe stürzen ein . . ." „Wer beugt des Kreuzes Äste tief zurück . . ." Wie bewegt wird aber nicht das sprachliche Leben durch die häufige Verwendung des Verbums, das noch gesteigert wird durch ungewöhnliche Gebrauchsweise. (Die Erde verstockt zu Stein, das rauhe Holz schreit zum Himmel, der rostige Nagel klammert meinen Fuß, aufgestellt, wir wurzeln dumpf.)

Durch diese besondere Behandlung des Verbums wird das gleiche erreicht, was wir in milderer Form beim ersten Rilke-Gedicht beobachteten: es bekommt alles ein geheimnisvolles Leben, das Holz schreit, der Nagel klammert, das Gewicht zerrt, wir werden in einen wilden Wirbel von Bewegung hineingerissen; wir können uns durch die Bewegungsempfindung in alles hineinleben, sogar ins sonst Unbelebte, wir fühlen uns eins mit allem, was Leben hat; wir lösen uns von den Bindungen der gewöhnlichen Wirklichkeit und fühlen uns versetzt in eine Welt eigenartiger Vorgänge, wo alles auf uns wirkt wie Traum und Rausch und Vision.

Dem entspricht auch der Inhalt. Wer sich nicht berauschen läßt von dieser ekstatischen Form, der wird weder Anschauung noch Stimmung solcher Kunstwerke miterleben können. Sie werden ihn ebenso kühl lassen wie die Fieberphantasien eines Irren den beobachtenden Arzt.

Als Anschauung haben wir nicht mehr bekannte Bilder aus dem Menschen- und Naturleben. Jetzt sind's kosmische Visionen, riesige Menschheitssymbole, urweltliche Konflikte. Schon die Anfangssituation ist nicht mehr, wie wir gewohnt sind: Spaziergänger im Herbstblätterfall, Greis im Ruderboot, Wanderer am Rhein und ähnliches, sondern grundernst und groß: Soldat vor dem Gekreuzigten. Der weltengroße Vorgang hebt an: „Des Himmels Nachtgewölbe stürzen ein . . ." Es ist, als ob das ganze Weltall die irdischen Konflikte miterlebte. Vor dem erschreckten Soldaten, der hilfesuchende Hände aufhebt, scheinen des Kreuzes Äste zurückzuweichen, in unendliche Tiefen sich dehnend. Doch der Stamm

wird festgehalten vom verstockten Gestein. Dumpf tönt dazu das Wort vom Verwachsensein in der Erde, und nun fühlt der Soldat, daß er auch diesen gleichen Konflikt erlebt. Auch er ist ein Gekreuzigter, der vom rostigen Nagel festgehalten, vom endlosen Gewicht niedergezerrt an diese Erde festgebunden ist. Seine Seele ist in seinem Leib eingesperrt wie in einem grauenhaften Grab. Aber auch er fühlt sich mit Allgewalt nach oben gezogen. Seine Sehnsucht drängt zu seinen Armen, zu seinen Fingern hinaus, und fürchterlich fühlt er sich auseinandergerissen. Doch jetzt geschieht das Wunder: in ferner Nacht hängt noch der Fuß, und unendlich wachsend, unbegrenzt ragt der Erlöste in alle Himmel hinein. Er ist vollbracht! Diesem gewaltigen Geschehen entspricht auch das mächtige Fühlen. Schon von Anfang an schaut er angstgespannt auf den Gekreuzigten. Doch die Spannung vergrößert sich ins Unmenschliche. Auf der einen Seite das endlos zerrende Gewicht, auf der andern die himmelandringende Sehnsucht: dieser Zwiespalt reißt die Seele auseinander bis zur äußersten Grenze des Schmerzes — bis dann Erlösung die Brust dehnt und der unendlich wachsende Mensch durch seine Größe den Zwiespalt überwindet.

Irdische Gebundenheit und himmlische Sehnsucht ist der Hauptinhalt und die Grundstimmung, nicht nur des vorliegenden Gedichtes, sondern der expressionistischen Kunst überhaupt. Auf drastische, für den mindern Expressionismus aber äußerst typische Weise äußert das der Maler Meidner: „Dies ist die Sehnsucht des wahren Malers: Umbra mit Zinkgelb und Pariserblau! Eine Rumflasche! Die Donnerwetter-Palette! Die zügellose Geliebte und die Hand ausgestreckt nach den Sternen!“ (Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917, Seite 111.) Wenn wir absehen von Rumflasche und Donnerwetter-Palette, so merken wir, daß das Grundthema des Expressionismus von einer ganz andern Richtung hertönt als vom gewohnten Boden der Kunst. Wir haben uns entfernt vom Mittelgebiet zwischen Welt und Seele. Derselbe Meidner sagt es in ebenderselben frechen Weise: „Der Geist ist alles, die Natur kann mir gestohlen bleiben.“ Der ewige Konflikt zwischen mensch-

licher Gebundenheit und göttlichem Leben, die brennende Sehnsucht nach Erlösung wird nur auf dem Boden der Religion erlebt. Und wirklich: es ist religiöser Geist, der diese neue Kunst in ihren reinsten Äußerungen belebt. Nach Erlösung schreien die jungen Künstler, Erlösung wollen sie selber bringen.

Durch dieses Wort werden sie aber selber gerichtet. Man achte darauf, wie in Stamms Gedicht die Erlösung zustande kommt. Es drängt hinaus, flüchtet sich fort, läßt sich zurück. Erlösung zerreißt sein Kleid ... Fern hängt sein Fuß in abgeschiedener Nacht. Tönt's nicht ganz, als ob eine Explosion stattgefunden habe, ein gewaltsames Zerreißen? Eine Lösung, nicht eine Erlösung ist vor sich gegangen.

Das Wort „Erlösung" ist das tiefste Wort, das Menschenlippen kennen. Es ist wie ein Gedicht. Auch da ist Anschauung. Man sieht im Bild das Lösen von Banden, das Loslösen eines Schiffes vom Strande, bevor es ins unendliche Meer hinausfährt. Doch Lösung allein tönt beinahe leer, abstrakt. Mit der Silbe „er" strömt erst eine Welt von Anschauung in das Wort. Lösen ist nur das Aufheben von mechanischer, äußerlicher Fesselung, Erlösen ist das Freimachen von tausend seelischen, bis ins innerste Herz greifenden Bindungen. Wer mit allen Fasern seines Wesens an die Welt, ihre unendliche Schönheit und ihren unermeßlichen Reichtum geheftet ist, nur der weiß, was Erlösung ist.

Und so finden wir auch in der Stimmung, die das Wort Erlösung erweckt, den urpolaren Gefühlgegensatz, der Erde und Himmel umspannt: das Gefühl des Freiwerdens von allen irdischen Bindungen, von Welt, Sünde und Tod, das Gefühl vom Hinstreben nach dem, was über uns liegt, nach ewigem Leben, nach Himmel, nach Seligkeit.

Nun sieht man auch, warum der Expressionist, seine Kunst, die Kunst überhaupt, nicht erlösen kann. Erlöser kann der Unreife, Kranke, Einseitige, Gebundene niemals sein. Erlöser kann nur sein, wer die Welt bis in die tiefsten Abgründe hinein, bis auf die höchsten Höhen hinauf kennt. Der ihre brennendste Wirklichkeit, in

Freud und Leid, an ſich ſelber erfahren hat. Der ſchweißtriefend im ſtaubigen Alltag und feſtlich auf königlichen Thronen gewohnt hat. Der nicht nur auf dem Papier, im Buche, am Studiertiſch, im Kaffeehaus gelebt. Der nicht Wort geblieben, ſondern Fleiſch geworden iſt.

Das iſt aber nur die eine Seite. So weit iſt Goethe auch gekommen. Der Menſch, der das alles erlebt hat, darf nichts verlieren vom Schwung ſeines Strebens, von der Fülle ſeiner Seele. Durch alle erdenſchwere Wirklichkeit hindurch muß er ſich herausringen. Von allen Lebens- und Liebesbanden muß er ſich freimachen. In einem letzten Kampf, der blutigen Schweiß koſtet, muß er ſich ſogar von ſeinem eigenen Heil losſagen. Seine eigene Seele hingeben, auch wenn er erkannt hat, daß es das koſtbarſte Kleinod auf Erden iſt. Wer dieſe Stufe erreicht hat, der ſagt nicht mehr: Ich bin vollbracht, ſondern: Es iſt vollbracht!

Anhang

Kategorientafel.

Das Statische	*Das Dynamische*	*Das Normative*
(das Beſtehende, äußerlich Konſtante, Starre):	(das Wechſelnde, innerlich Bewegte, Fließende):	(das Beharrende, innerlich Konſtante, in frei gewählter Richtung Strebende):
Grenze	*Unbegrenztheit* (Unendlichkeit, Tiefe)	*Geſtalt*
Vielheit (Teilbarkeit, Zuſammengeſetztheit)	*Einheit* Verſchmelzung, Ungeſchiedenheit)	*Ganzheit*
Geſetz	*Freiheit* (Ungebundenheit)	*Richtung*

Die drei Anſichten der Wirklichkeit.

Das Normative

Gott
Geiſt
Wert
Willen
Zukunft

Das Dynamische	*Das Statische*
Ich	Welt
Seele	Leib
Trieb	Ding
Gefühl	Verſtand
Gegenwart	Vergangenheit

Die drei Bereiche der Kunst

Poeſie
Drama
(normativ)

Muſik	Lyrik *(dynamisch)*	Epik *(statisch)*	Plaſtik

Die Welt in normativer Beleuchtung.

Das Dynamische	*Das Statische*
Kosmos	
Unbegrenztheit als unendliche Möglichkeit der Form.	Grenze als natürliche Schranke, als formhafter Umriß
Einheit als Verbundensein mit der Mitte	Vielheit als schöpferische Mannigfaltigkeit
Freiheit als Selbstverwirklichung	Gesetz als göttliche Ordnung
Chaos	
Unbegrenztheit als Formzertrümmerung	Grenze als kerkerhafte Schranke
Einheit als Vermengung aller Substanzen	Vielheit als Unstimmigkeit, Zerrissenheit
Freiheit als dämonische Willkür	Gesetz als sinnlose Gebundenheit

Bibliographische Verweise.

Vorbemerkung:

Um vollständig zu sein, müßte ein Quellenverzeichnis auch die mündlichen Quellen namhaft machen: die Freunde, Kollegen, Lehrer, die durch ihr Wort und Wesen entscheidend auf die geistige Entwicklung eines Autors gewirkt haben. Wenn an dieser Stelle auf eine solche Aufzählung verzichtet wird, so geschieht es nicht aus Undankbarkeit, sondern aus der Scheu, den einen oder andern in einen Zusammenhang hineinzuverwickeln, für den er keine Verantwortung tragen möchte. Ein Name allerdings darf nicht verschwiegen werden — *che di necessità qui si registra* — der meines Lehrers, Professor Dr. Ernest Bovet, dessen geist- und temperamentvoller Unterricht der Ausgangspunkt aller hier aufgezeichneten Gedankenreihen war.

Mit den vorliegenden Blättern haben sich direkt befaßt meine Freunde Fritz von der Mühll, Ernst Howald und Gottlob Spoerri. Sie haben reichlich Gelegenheit gehabt, nicht nur Druck-, sondern Takt- und Stilfehler, so weit es sich machen ließ, zu korrigieren. Meine ehemalige Schülerin, Frl. Martha Vogler, hat die meisten der französischen Texte ins Deutsche übersetzt. Ich verdanke ihr auch sonst einige wertvolle Anregungen. Meine Cousine Hedwig Dolder hat den Entwurf für den Buchdeckel gemacht.

Den genannten und ungenannten Helfern sei hier herzlich gedankt.

Erster Teil: Die Deutung der Wirklichkeit.

1. Kapitel: Was ist Deutung.

Allgemein: Bibliographie Nr. 8, 15, 18, 20—23, 24, 27, 37, 51, 63, 69, 70, 75, 92, 107—109, 111. — S. 13: Motto, zitiert von Brémond Nr. 11, p. 92. — S. 18 f.: Zitat aus der *Divina Commedia, Inferno I*, Übersetzung von Konrad Falke Rascher, Zürich 1921. —

2. Kapitel: Die drei Dimensionen des Erkennbaren.

Bei der aufsteigenden, „humanistischen" Betrachtung, die in diesem Kapitel geboten war, kommt man leicht in Gefahr, den ungeheuren Abstand zwischen den zwei unteren „natürlichen" Stufen und der dritten zu übersehen. Eine kleine „theologische" Ergänzung ist darum notwendig.

Die menschliche Situation wird nur auf Grund der Unterscheidung des Urstandes und des Seinsstandes verständlich. Unter Urstand ist zu verstehen die schöpfungsmäßige Anlage des Menschen, unter Seinsstand die wirkliche Situation, die sich ergeben hat aus der immer aktuellen Grundtrübung des Daseins, auf die der biblische Bericht vom Sündenfall hinweist.

Im Urstand ist der Mensch das freie Schaltwerk göttlicher Kräfte. Sein Wesen und seine Würde bestehen darin, daß er an seinem besonderen Orte der mitschaffende Durchgangspunkt aller von Gott auf die Welt gerichteten Gewalten ist. Der Geist ist seine Gott zugewandte Seite, sein Leib der mit der Welt verhaftete Teil, die Seele das geheimnisvolle, verbindende Kraftzentrum. Dadurch, daß der Mensch sich eigensinnig vom Ursprung losriß, entstand die dünne Abstraktheit des Geistes, der dunkle Wirbel der Seele, der unbeherrschte, ungerichtete Kräfteknäuel der Welt. Die Kraft des Geistes — statt von Gott her gespiesen und gebändigt zu sein — fiel in die unteren Regionen, erhitzte den seelischen Motor und verhärtete das leibliche Gerüst. Der Mensch ist seelisch und körperlich überbesetzt. Er ist verseelt und verstofflicht, über-animiert, über-materialisiert. Entweder ist er dem tollen, gährenden, heißen Wirbel der Triebe und Leidenschaften verfallen — dem dynamischen Zentrum — oder vom dumpfen, harten Gewicht des toten Weltstoffes — vom statischen Milieu — beschwert. Das ist sein ewiges Hin und Her.

Der Geist aber — dieses bewegende Licht, diese Richtkraft aus dem Ursprung — ist nur noch die schwache Fluoreszenz an den Dingen, der trübe Reflex im Menschen, die immer das Bewußtsein der ursprünglichen Verbundenheit und des jetzigen Chaos wecken. Weil der Geist sich nicht mehr im lebendigen Anschauen Gottes erneuert, ist er abstrakt und kraftlos geworden. Darum trübt ihn die Gewalt der unteren Bezirke; entweder verfärbt ihn das Seelische und macht ihn zur mystisch aufgewärmten oder dämonisch aufgewühlten Geistigkeit, oder das Stofflich-Weltliche verwandelt ihn zur gläsernen Härte des maschinellen Verstandes. Weil er seine lenkende Kraft verloren hat, verfällt er hilflos dem grausamen Pendel der Polarität.

Allgemein: Bibl. Nr. 4, 12, 20—23, 31, 35, 55, 77, 80, 93, 100, 114. S. 24: Motto aus Martin Buber, Des Baal-Schem-Tow Unterweisung im Umgang mit Gott. Hellerau 1927, p. 65. — S. 34: Italienisches Zitat: Schluß der *Divina Commedia*.. die Liebe, die bewegt die Sonne und die andern Sterne.

3. Kapitel: Das Problem der Geschichte.

Allgemein: Bibliographie Nr. 9, 10, 23, 44, 48, 59, 81, 98. — S. 43: Zitat von Herder in der Anmerkung, angeführt von L. L. Schücking, Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte. Germ. — Rom. Monatsschrift V, p. 576. — S. 45, Anmerkung: „Unser so exakter und klarer Stil sagt nichts, was über ihn hinausweist; er hat keine perspektivische Tiefe; er ist zu künstlich und korrekt, um Ausblicke bis in den Grund der inneren Welt zu eröffnen." *La Fontaine et ses fables.*

4. Kapitel: Der ſtatiſche Menſch.

Allgemein: Bibliographie Nr. 22, 32, 33, 44, 60, 73, 81, 92, Scheler, Sombart. S. 55: Bernhard Groethuyſen Bibl. Nr. 32—33. Ein anderer Kanzelredner = der *Archévêque de Lyon* 1776; zit. von Groethuyſen. Nr. 32, p. 648. — S. 56. Zitat Necker aus Groethuyſen. Überſetzt von Frl. Vogler. Das Pascalzitat und die Stellen aus Flaubert auf S. 57—58 ſind ebenfalls von Frl. V. übertragen. Pascal Nr. 73, § 194; Flaubert, *Madame Bovary, Ed. Charpentier, p. 80 ss.* — S. 59: Pascal Nr. 73, § 43. — Rilke, Stundenbuch. — S. 60: Valéry, *Variété. NRF.*, p. 46 ff. Überſetzt von Frl. Dr. Vogler. — S. 63: Ferdinand Ebner: Bibl. Nr. 26, p. 124, 127—128, 130—131. — S. 64: „Die Analyſe ſetzt voraus die Unbeweglichkeit, den Zuſtand des Todes oder wenigſtens der Ruhe, den Zuſtand des Geweſenſeins, nicht des Jetztſeins, noch weniger des Werdens. Man ſeziert nur Leichen." — S. 65: Valéry, Über die Kriſe der Intelligenz. Überſetzt von Dr. Herbert Steiner. Neue Schweizer Rundſchau. Januar 1926. — S. 66: Baudelaire Bibl. Nr. 2, Ed. Calmann-Lévy, p. 219. — S. 67: Baudelaire Nr. 2, p. 209.

5. Kapitel: Der dynamiſche Menſch.

Allgemein: Bibl. Nr. 4, 6, 8, 31, 38, 57, 60, 93. — Motto aus „*A few figs from thistles*" N. v. H. — S. 68—72. Sadhana, Kurt Wolff, München 1921: Die Kultur ... p. 21—23. Dieſe alten Seher... 34—35. Wenn die Kinder... 40—42. Der Strom... 68—69. Unſer Leben... 126—127. Wenn ein Menſch... 157—160. In der Muſik... 210—211. Verſtandesmäßige Erkenntnis... 215. Geſtern abend... 196—197. — S. 74: Rouſſeau, *Réveries d'un promeneur solitaire. 5me promenade.* Überſetzt vom Verfaſſer. — S. 75: Victor Hugo: „Wie das Strömen einer Allſeele ... ergießt ſich gleichſam ein fließender Gott in die Adern des Menſchengeſchlechts." — Wackenroder, Herzensergießungen eines kunſtliebenden Kloſterbruders. Kiepenheuer, Weimar 1917, p. 132, 186—188. Ein reizendes Büchlein über Wackenroder hat mir noch im letzten Augenblick Anregung gegeben: Bonaventura Tecchi, Wackenroder. Solaria Firenze 1927. — S. 76: Novalis, zit. von Joel Nr. 54. — S. 76—77: „Das herrliche Buch Joels" Nr. 54. — S. 77: Nietzſche, Alſo ſprach Zarathuſtra: Von alten und neuen Tafeln. — S. 78 ff: Kierkegaard Nr. 57, I. Teil, p. 33, 253—268, II. Teil, p. 20, 134, I. Teil, p. 323, 291, II. Teil, p. 14, 32, I. Teil, p. 64, 84, 93, 118, 94. — S. 79 f.: Valéry, Eupalinos, überſetzt von R. M. Rilke, Inſelverlag.

6. Kapitel: Der normative Menſch.

Allgemein: Bibl. Nr. 12, 13—14, 26, 35—42, 57—60, 67—68, 73, 106. — S. 86, Anmerkung: Scheſtow, *La Nuit de Gethsémani.* Graſſet, Paris 1923. — S. 86—91: Pascal (von Frl. Dr. Vogler überſetzt), Der Menſch... § 347. Unſer eigenes Intereſſe... § 82. Es liegt im Weſen...

§ 100. Unſer Weſen... § 129. Nichts iſt... § 131. Daher kommt... § 139. So verfließt... § 139. *Changement... immobilité* § 72. Aber was iſt... § 93. Welch eine Chimäre... § 434. Möge nun der Menſch... § 72. Alles was in der Welt iſt... § 459. Die geringſte Bewegung... § 505. Der unendliche Abſtand... § 793. — S. 89—90 Anmerkung: Scheſtow, *La Nuit de Gethsémani*, p. 11 ff. — S. 92—99: Kierkegaard Nr. 60. S. 96, Anmerkung: Kierkegaard Nr. 58. — S. 97: Die Kierkegaardſchen Grundbegriffe ſind gedeutet worden nach Guardini Nr. 34. — S. 99 f.: Beer-Hofmann, Jakobs Traum. S. Fiſcher, Berlin 1920. „Weil er einhergeht...", p. 41 f. „Verworfen...", p. 101 ff. — S. 103: „In ſchrecklichen und unzweideutigen Worten..." Borchardt Nr. 7. — S. 105: *na già volgeva...*, „aber ſchon wandte mein Wünſchen und Wollen wie ein gleichmäßig bewegtes Rad, die Liebe, die die Sonne bewegt und die andern Sterne."

Zweiter Teil: Die Deutung der Poeſie.

7. Kapitel: Das poetiſche Kunſtwerk.

Allgemein: Bibliographie Nr. 1, 10, 18, 19, 20, 25, 27, 37, 45, 49, 53, 64, 69, 70, 71, 75, 93, 94, 102, 108, 109, 111. — S. 110 ff.: Die Deutung des Nachtliedes wurde z. T. übernommen aus Nr. 83 und 87. — S. 116: zu Baudelaire's *„Harmonie du soir"* ſiehe Nr. 89. — S. 117: Zum Rhythmus ſiehe Nr. 90, 91. — S. 119: Zur Unterſcheidung von logiſcher und affektbetonter Wortgebung ſiehe Nr. 1. —

8. Kapitel: Die Reinheit der Form.

Allgemein: Bibl. Nr. 3, 5, 10, 11, 15, 16, 18, 19, 20, 24, 25, 27, 31, 36, 43, 45, 46, 47, 52, 53, 56, 62, 66, 74, 76, 78, 79, 92, 96, 99, 100, 101, 103, 104, 108, 110, 112—114, 115. — S. 122, Anmerkung: Croce Nr. 15. — S. 128, Anmerkung: George Sand (*Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert.* Calmann-Lévy, p. 42): „Und wären wir auch nichts als Inſtrumente, ſo bleibt es immer noch ein ſchöner Stand und ein unvergleichliches Erlebnis, daß man ſeine eigene Schwingung fühlt." Tommy Fallot (Brémond Nr. 11, p. 198): „Alles, was ich ſah und hörte, umgab mich und drang allmählich in die geheimſten Winkel meines Weſens. Ich war befreit von den Widerſprüchen des Daſeins, die Diſſonanzen löſten ſich auf in einer höheren Harmonie, eine große Ruhe kam über mich, und meine Seele, frei von aller irdiſchen Alltäglichkeit, ſchwang ſich auf zu dem ſeligen Reich des Friedens und des triumphierenden Lichtes." — S. 129: Animus und anima Brémond Nr. 11, p. 112 ff. — S. 130: Lipps Nr. 66. — Anmerkung: Matthew Arnold zitiert von Brémond Nr. 11, p. 62. Strich Nr. 93, p. 217. — S. 131: Baudelaire Nr. 3, p. 367 ff. Wichtig iſt auch die Stelle auf p. 369: „Das Lachen iſt ſataniſch, folglich tief menſchlich. Es entſpringt im Menſchen aus dem Gefühl ſeiner eigenen Überlegenheit; und, in der Tat, wie das Lachen ſeinem Weſen nach menſchlich iſt,

ſo iſt es ſeinem Weſen nach dialektiſch, das heißt, es iſt zugleich das Zeichen einer unendlichen Größe und eines unendlichen Elends — eines unendlichen Elends in bezug auf das abſolute Weſen, deſſen Begriff der Menſch in ſich trägt, einer unendlichen Größe den Tieren gegenüber. Aus dem Zuſammenſtoß dieſer zwei Unendlichkeiten entſteht immer wieder das Lachen." — S. 137 ff.: Lamartine: „Auf dieſes weiße Blatt, wo meine Verſe aufſprießen werden — möge zuweilen die Erinnerung euer Herz lenken — die Seite eures Lebens iſt noch weiß — ich möchte es mit einem einzigen Wort ausfüllen: Glück! — Das Buch des Lebens iſt das erhabene Buch, — das niemand, wie er will, öffnen noch ſchließen kann, — wo das Schickſalsblatt ſich von ſelber wendet, — die Lieblingsſtelle nicht ein zweites Mal lesbar iſt; — man möchte innehalten auf der Seite, wo man liebt, — und ſchon iſt unter dem Finger die Seite, wo man ſtirbt." — S. 137—138: Keats zitiert von Brémond Nr. 11. — S. 140; Ermatinger Nr. 27, p. 188. — S. 141: Maréchal zitiert von Brémond Nr. 11, p. 203 ff. — S. 142: Bergſon Nr. 4, p. 11. — S. 144: Sulzer zitiert von Winkler Nr. 111, p. 14. — S. 147, Anmerkung: Valéry, Variété p. 101.

9. Kapitel: Die drei Grundformen der Poeſie.

Allgemein: Bibl. Nr. 10, 15, 16, 27, 53, 72, 101. — S. 150, Anmerkung: Voßler Nr. 105, p. 227 ff.

10. Kapitel: Das epiſche Kunſtwerk.

Allgemein: Bibl. Nr. 10, 17, 27, 29, 45, 46, 49, 53, 61, 64, 72, 95, 101, 109, 111. — S. 151: Motto aus „Homer und Oſſian" Horen 1795. — S. 153, Anmerkung: Jean Paul Nr. 53, p. 293. — S. 154: „Die Vergangenheit...", Nr. 53, p. 304. Anmerkung: „Dem Epos...", Nr. 53, p. 308. — S. 155: „Das ſtetige...", zitiert von Strich Nr. 93, p. 147. — „Je niedriger..." Nr. 53, p. 316. — S. 158: W. von Humboldt: Äſthetiſche Verſuche über „Herrmann und Dorothea". — S. 160 ff.: Siehe Curtius Nr. 17, Howald Nr. 50. — S. 161 f.: „Ich hätte ſie gern..." *Le Côté des Guermantes* II, p. 52 ff. — S. 162: „Es iſt ſchließlich..." *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs (suite)*, p. 222. — S. 164: „... ein Weſen..." *Le Temps retrouvé II*, p. 16. — S. 165: „Swann betrachtete..." *Du Côté de chez Swann II*, p. 121 ff. — S. 166: „Er war geſtorben..." *La Prisonnière (Sodome et Gomorrhe III)*, p. 255. — S. 167: „Das Glück..." *Le Temps retrouvé II*, p. 63.

11. Kapitel: Das lyriſche Kunſtwerk.

Allgemein: Bibl. Nr. 10, 27, 45, 49, 65, 93, 94, 108, 109, 111. S. 168: Jean Paul Nr. 53 II, p. 35. — S. 169: „Nur wer die Welt..." Gundolf Nr. 36, p. 154. — S. 170: „Reflexionen..." Jean Paul Nr. 53 II, p. 38. — S. 174 ff.: Curtius Nr. 17: „Dieſer Apoll..." Variété.

Deutsch von Dr. Max Rychner. Wissen und Leben 1. Okt. 1924. — „Mensch, immer...“ Herr Teste, Übertragen von Max Rychner. Inselverlag 1927, p. 107. — S. 177 ff.: Die Gedichte Valéry's sind den *Charmes (Nouvelle Revue française)* entnommen. — S. 178, Anmerkung: Übersetzung von Gottlob Spoerri. — S. 180, Anmerkung: Übertragung von R. M. Rilke, Wissen und Leben 1. Okt. 1924. (Jetzt Inselverlag.)

12. Kapitel: Das dramatische Kunstwerk.

Allgemein: Bibl. Nr. 10, 27, 28, 36, 45, 46, 53, 101, 103, 108, 109, 111. — S. 185: Motto Hegel Nr. 46, III. Band, p. 479. — S. 187, Anmerkung: „Es ist ein Zirkel,“ zitiert von Strich Nr. 93, p. 200. — S. 194 ff.: Entnommen aus Nr. 84 f., p. 517—529. — S. 205 ff.: Pirandello, *Sei Personaggi in Cerca d'Autore.* Bemporad, Firenze. Gewisse Stellen sind übersetzt nach der vom Autor approbierten Überarbeitung des V. Crémieux. Stock, Paris 1924. — S. 211: Kierkegaard Nr. 60, p. 72.

Dritter Teil: Einzeldeutungen.

1, 2, 3, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 sind ein nur wenig überarbeiteter Nachdruck von Nr. 83 der Bibliographie; 4 war in Nr. 82 enthalten, 10 in Nr. 84 (d). 5 ist gleich Nr. 84 (c) und 6 gleich Nr. 84 (b). 7 ist eine Kürzung von Nr. 82.

* *
*

Nachtrag zu S. 325: Die Unterscheidung von Urstand *(status integritatis)* und Seinsstand *(status corruptionis)* bringt größere Klarheit ins Geheimnis der Form. Im Ursprung gibt es keinen Zwiespalt von Äußerem und Innerem. Alles Innere wirkt sich im Äußeren aus. Jedes Ding hat Form. In der verschütteten Realität klaffen das Äußere und das Innere auseinander. Die polare Einheit von Geist und Gestalt wird zum gebrochenen Zusammenhang, zum dialektischen Widerspruch. Die künstlerische Form sucht die Dialektik des Daseins zu überwinden durch künstliche Isolierung und Steigerung des Erlebnisses. Sekundäre Formelemente (Rahmen, Weglassungen — dynamische Verstärkung, Rhythmus, Sprachbewegung — Häufung von Konsonanzen oder Dissonanzen) wecken die Erinnerung an die primäre Form (= die existenzielle und völlige Harmonie von Innen und Außen). Die Harmonisierung kommt nur zustande durch passende Auswahl der äußeren Komponenten und durch Überbetonung des inneren Vorgangs (lyrische Grundstimmung, Tendenz zum Narzissismus). Doch der künstliche Apparat wird verklärt von der durchschimmernden ursprünglichen Einheit.

Bibliographie der theoretiſchen Werke.

1. Bally, *Traité de Stilistique française.* Heidelberg 1909.
2. Baudelaire, *Curiosités esthétiques* Paris 1868.
3. — *L'Art romantique.* Paris 1868.
4. Bergſon, *Essai sur les données immédiates de la conscience.* Paris 1889.
5. — *Le Rire. Essai sur la signification du comique.* Paris 1900.
6. Bertram, Nietzſche. IV. Aufl. Berlin 1920.
7. Borchardt, Epilegomena zu Dante I. Berlin 1923.
8. Boucke, Goethes Weltanſchauung auf hiſtoriſcher Grundlage. Ein Beitrag zur Geſchichte der dynamiſchen Denkrichtung und Gegenſatzlehre. Stuttgart 1907.
9. Burckhardt, Weltgeſchichtliche Betrachtungen. 4. Aufl. Stuttgart 1921.
10. Bovet, *Lyrisme, Epopée, Drame.* Paris 1911.
11. Brémond, *Prière et Poésie.* Paris 1926.
12. Brunner, Religionsphiloſophie evangeliſcher Theologie. München 1926.
13. Buber, Daniel. II. Aufl. Leipzig 1919.
14. — Ich und Du. Leipzig 1923.
15. Croce, *Estetica.* V. Aufl. Bari 1922.
16. — *Nuovi Saggi di Estetica.* Bari 1920.
17. Curtius, Franzöſiſcher Geiſt im neuen Europa. Berlin 1925.
18. Cyſarz, Literaturgeſchichte als Geiſteswiſſenſchaft. Halle 1926.
19. Deri, Naturalismus, Idealismus, Expreſſionismus. Leipzig 1919.
20. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. II. Aufl. Leipzig 1907.
21. — Das Weſen der Philoſophie. Hinnebergs „Kultur der Gegenwart": Syſtematiſche Philoſophie. III. Aufl. Leipzig 1924.
22. — Die drei Grundformen der Syſteme... Geſ. Schriften IV. Leipzig 1921.
23. — Der Aufbau der geſchichtlichen Welt in den Geiſteswiſſenſchaften. Geſ. Schriften VII. 1927.
24. Duſi, *Introduzione alla storia dell' arte lelteraria. (Giornale storico della Lett. it. vol. 78.)*
25. Caſtman, *Enjoyment of Poetry.* New York 1918.
26. Ebner, Das Wort und die geiſtigen Realitäten. Innsbruck 1921.
27. Ermatinger, Das dichteriſche Kunſtwerk. Leipzig 1921.
28. — Die Kunſtform des Dramas. 1925.
29. Fehr, Engliſche Proſa. Leipzig 1927.

30. Geiger, Ästhetik (Hinnebergs Kultur der Gegenwart: Systemat. Philosophie). III. Aufl. 1924.
31. Gourd, *Philosophie de la Religion.* Paris 1911.
32. Groethuysen, *Introduction à la vie bourgeoise. Nouvelle Revue française, Ier décembre 1926.*
33. — *Origines de l'Esprit bourgeois en France. NRF 1927.*
34. Guardini, Der Ausgangspunkt der Denkbewegung Sören Kierkegaards. Hochland 1927. 7. Heft.
35. — Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des Lebendig-Konkreten. Mainz 1925.
36. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. V. Aufl. Berlin 1920.
37. — Goethe. II. Aufl. Berlin 1917.
38. Haas, Kraft und Erscheinung. Grundriß einer Dynamik des Psychischen. Bonn 1922.
39. Häberlin, Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst. Bern 1916.
40. — Über das Gewissen. Basel 1915.
41. — Das Ziel der Erziehung. Basel 1917.
42. — Das Gute. Basel 1926.
43. Hamann, Ästhetik. II. Aufl. Leipzig 1919.
44. Hausenstein, Bild und Gemeinschaft. Entwurf einer Soziologie der Kunst. München 1920.
45. Hefele, Das Wesen der Dichtung. Stuttgart 1921.
46. Hegel, Vorlesungen über Ästhetik. Werke. 10. Band. Berlin 1838.
47. Herder, Werke.
48. Hillebrand, Abendländische Bildung. München o. D.
49. Hirt, Das Formgesetz der epischen, dramat. und lyr. Dichtung. Leipzig 1923.
50. Howald, Die Psychologie Marcel Prousts. Neue Schweizer Rundschau. April 1926.
51. — Spekulationen über den Geist. Neue Schweizer Rundschau. Dezember 1926.
52. Hubig, Kunstgeschiedenis als Deel der Beschavingsgeschiedenis. Amsterdam 1924.
53. Jean Paul, Vorschule der Ästhetik. II. Aufl. Wien 1815.
54. Joel, Nietzsche und die Romantik. Jena 1905.
55. — Seele und Welt. Versuch einer organischen Auffassung. Jena 1912.
56. Kant, Kritik der Urteilskraft.
57. Kierkegaard, Entweder — Oder. Jena 1922.
58. — Der Begriff der Angst. 1912.
59. — Philosophische Brocken. 1910.
60. — Die Krankheit zum Tode. II. Aufl. 1924.
61. Klemperer, Die moderne französische Prosa. Leipzig 1923.

62. Kohler, *Autour de Molière.* Paris 1925.
63. Lanson, *Méthodes de l'histoire littéraire.* Paris 1925.
64. — *L'Art de la Prose.* Paris 1907.
65. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry.* Paris 1926.
66. Lipps, Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. (Hamburg und Leipzig 1903.)
67. Maeder, Heilung und Entwicklung im Seelenleben. Zürich 1918. (In 2. stark erweiterter Auflage unter dem Titel: Die Richtung im Seelenleben. Zürich 1928.)
68. — Psychoanalyse und Synthese. Schwerin 1927.
69. Meyer-Benfey, Was gehört zum Verständnis einer Dichtung? Germanisch-Romanische Monat schrift, Jahrgang 1912.
70. Mornet, *Les Méthodes de l'histoire littéraire étudiées à propos de la Nouvelle Héloïse. Revue des Cours et Conférences XXII.*
71. Mohl, Typische Kunststile in Dichtung und Musik. Jena 1915.
72. Ortega y Gasset, Gedanken über den Roman. Neue Schweizer Rundschau. 1. September 1927.
73. Pascal, *Pensées. Edition Brunschwieg.* Paris 1921.
74. Paschal, *Esthétique nouvelle fondée sur la Psychologie du Génie.* Paris 1910.
75. Petersen, Der Aufbau der Literaturgeschichte. Germanisch-Romanische Monatsschrift 1914.
76. Robin, *L'Art,* Paris 1911.
77. Rothacker, Logik und Systematik der Geisteswissenschaften. München 1927.
78. Scheffler, Der Geist der Gotik. Leipzig 1917.
79. Simmel, Goethe. Leipzig 1913.
80. — Lebensanschauung. Leipzig 1918.
81. Spengler, Der Untergang des Abendlandes. VII. Aufl. München 1920.
82. Spoerri, Vom Wesen des Romantischen. Wissen und Leben 1919.
83. — Lyrische Interpretationen. Die Schweiz 1920.
84. — Metaphysische Streifzüge. Wissen und Leben.
a) Der Ausgangspunkt. 1. April 1921.
b) Zweierlei Menschen. 1. Juni 1921.
c) Zweierlei Zeiten. 21. Juli 1921.
d) Eine kleine Anhöhe. 20. Oktober 1921.
e) Das Mittelalter. 20. Januar 1922.
f) Die Neuzeit. 1. April 1922.
85. — Renaissance und Barock. Versuch einer Anwendung Wölfflinscher Kunstbetrachtung. Bern 1922.
86. — *A propos de la Sincérité de Pascal. Discussion d'un point de Méthode. Revue d'histoire littéraire de la France. Juillet-Septembre 1923.*
87. — Von der dreifachen Wurzel der Poesie. Zürich 1925.
88. — Die drei Wege des Erkennens. Furche, Berlin 1926.

89. Spoerri, *Le Spiritualisme de Baudelaire.* Festschrift Gauchat. Aarau 1926.
90. — Der Rhythmus des romanischen Verses. Jahrbuch für Idealistische Philologie. 4. Heft. Oktober 1927.
91. — Französische Metrik. Max Hueber, München 1929.
92. Spranger, Lebensformen. IV. Aufl. Halle 1924.
93. Strich, Deutsche Klassik und Romantik. München 1922.
94. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé. 3e éd. Paris 1926.*
95. — *Gustave Flaubert.* Paris 1922.
96. — *Le Bergsonisme.* Paris 1924.
97. — *Paul Valéry.* Paris 1923.
98. Troeltsch, Gesammelte Schriften. Tübingen 1912.
99. Tumarkin, Die romantische Weltanschauung. Bern 1920.
100. Unger, Weltanschauung und Dichtung. Zürich 1917.
101. Vischer (F. Th.), Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Stuttgart o. D.
102. Vogler, M., Die schöpferischen Werke der Verlaineschen Lyrik. Zürich 1927.
103. Volkelt, System der Ästhetik. München 1905.
104. — Das ästhetische Bewußtsein. München 1919.
105. Voßler, Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. München 1923.
106. — Die göttliche Komödie. II. Aufl. Heidelberg 1925.
107. Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin 1917.
108. — Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. (Handbuch der Literaturwissenschaft.) Potsdam 1923.
109. — Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926.
110. Wechssler, Weltanschauung und Kunstschaffen. Marburger Beiträge Nr. 11.
111. Winkler, Das dichterische Kunstwerk. Heidelberg 1924.
112. Wölfflin, Renaissance und Barock. II. Aufl. München 1907.
113. — Die klassische Kunst. II. Aufl. München 1901.
114. — Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915.
115. Worringer, Formprobleme der Gotik. München 1911.